الإيقاع
فى شعر الأعشى

إعداد

عماد جمعة حسن

دار العلم والايمان للنشر والتوزيع

حسن ، عماد جمعة

الإيقاع في شعر الأعشى /عماد جمعة حسن .- ط١.- دسوق: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع .

٨١١.٠٠٩

ح.ع

٢٩٢ ص ؛ ١٧.٥ × ٢٤.٥سم .

تدمك : ٢ - ٤٨٨ – ٣٠٨ – ٩٧٧ – ٩٧٨

١. الشعر العربي – تاريخ ونقد.
٢. الأعشى ، ميمون بن قيس بن جندل، ٠٠٠-٦٢٩.
أ - العنوان .

رقم الإيداع : ٢٥٧٥٥.

الناشر : دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع

دسوق - شارع الشركات- ميدان المحطة

هاتف : ٠٠٢٠٤٧٢٥٥٠٣٤١ - فاكس: ٠٠٢٠٤٧٢٥٦٢٠٢٣

E-mail:elelm_aleman@yahoo.com

elelm_aleman@hotmail.com

الإهداء

إلى نبعي العطف والحنان ورفيقي رحلتي في الحياة

أبي وأمي.

وإلى زهرات حياتي وســـــر بهجتها

عفاف ، وإسراء ، ودعاء

فهرس الكتاب

مقدمـة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين الذي لا نبي بعده النبي الأمي الكريم محمد – صلى الله عليه وسلم – وعلى آله وصحبه أجمعين صلاة وسلاما متلازمين الى يوم الدين وبعد :

هذه دراسة بلاغية تختص بدراسة الإيقاع في شعر الأعشى أدرس من خلالها بلاغة الإيقاع وتأثيره في التراكيب والصور الفنية من منطلق أن البلاغة كل لا يتجزأ ، والعمل الأدبي بطبيعته عبارة عن تراكيب ينبثق منها الصور والإيقاع .

وللأعشى ديوان كبير نشره جاير في لندن وشرحه الدكتور / محمد محمد حسين ، ونشره بمكتبة الآداب بالقاهرة سنة ١٩٥٠ م.

ومعظم الدراسات التي درست الشاعر في مجملها دراسات ادبية لم تتطرق الى الجانب البلاغي في شعر الأعشى ، وإذا تطرقت فهي تدرس فنون البلاغة بمعزل عن بعضها.

ولذا فإن جديد هذا البحث يتمثل في دراسة الإيقاع وتأثيره في التراكيب والصور الفنية ، ومن ثم تأثير التراكيب والصور الفنية في الايقاع.

وقد ارتضيت منهج التأصيل والتجديد منهجا عاما للدراسة من منطلق أنه لا يوجد جديد أوتجديد دون أن نرجع إلى القديم فننقيه ونأخذ منه ما يلائم الذوق حتى لا نبتعد عن المصادر التراثية البلاغية ، ولا نتأخر عن ركب السبق والتقدم.

وقد قسمت الكتاب إلى :-

تمهيد بعنوان " الأعشى والإيقاع ".

وإلى ثلاثة فصول :-

الفصل الأول: بعنوان : " الايقاع بالكلمة ".

ويشتمل على :-

أولا: الإيقاع الصرفي .

ثانيا: الجنـاس.

ثالثا: السجع والفاصلة المسجوعة

رابعا : الطباق الموقع

خامسا: المشاكلة

سادسا : تحليل إيقاع الكلمة في القصيدة رقم (١٨)

الفصل الثاني بعنوان " الإيقاع بالجملة " ويشتمل على:

الازدواج في شعر الأعشى

تحليل إيقاع الجملة في القصيدة (١٢)

الفصل الثالث بعنوان " خصائص الايقاع في شعر الأعشى"

ثم ختمت الدراسة بنتائج البحث ثم المصادر

وفي النهاية أتمنى ان أكون قد وفقت في هذه الدراسة الإيقاعية لأحد أعلام الشعر العربي القديم فما كان فيه من توفيق فمن الله – عز وجل- وما كان من تقصير فمني.

تمهيـــــد :
الأعشى والإيقاع

أولاً : الأعشى :

١ ـ لماذا الأعشى ؟

طالما أننا أصحاب رؤية خاصة للإيقاع أنها أحد أضلاع البلاغة ، التي هي : التراكيب والصور ،والإيقاع والتي هي كل لا يتجزأ، فنحن بحاجة إلى شاعر نطبق عليه رؤيتنا البلاغية .[1]

ويرى ابن سلام (ت٢٣٢هـ) : أن الاعشى "أكثرهم عروضا وأذهبهم في فنون الشعر وأكثرهم طويلة جيدة، وأكثرهم مدحا وهجاء وفخرا ووصفا كل ذلك عنده" .

وكان أبو عمرو يقول :"مثله مثل البازي، يضرب كبير الطير وصغيره
ويقول:"نظيره في الإسلام جرير ، ونظير النابغة اللأخطل، ونظير زهير الفرزدق"[2]

والأعشى أحد أعلام شعراء الجاهلية وفحولهم ، ويقول :"الأعشى هو رابع الشعراء المتقدمين ، وهو يقدم على طرفة لأنه أكثر عدد طوال جياد ،وأوصف للخمر وأمدح وأهجى" [3]

والأعشى من اشهر الشعراء الذين اتخذوا الإيقاع وسيلة في التعبير عن تجاربهم الفنية، وهو رائد الشعراء الذين جنحوا إلى الإيقاع من مثل جرير ووالبحتري ، ومسلم وغيرهم .

وحينما نبدأ دراستنا بالعصر الجاهلي نكون قد تملكنا زمام الدراسة الأدبية ، وذلك لما للعصر الجاهلي من مكانة بالنسبة للعصور التالية.

وأنه – وعلى حسب علمنا – لم يدرس الاعشى من هذه الزاوية قبل بحثنا هذا بناء على ما سبق كان اختياري للأعشى شاعرا من شعراء الإيقاع

---

(١) ابن سلام الجمحي – طبقات فحول الشعراء –١/٦٥ تح الشيخ / محمود شاكر.

(٢) المشصدر نفسه ص ٦٦.

(٣) ابن قتيبة الشعر والشعراء – ١/٢٦٣ تح / احمد شاكر ،ط دار المعارف، ١٩٨٢.

٢- الروافد الثقافية التي شكلت شخصية الاعشى النفسية

نحن لا نبحث عن دقائق حياة الشاعر الخاصة ، ولا نجري وراء عصره نتكلم فيه بإسهاب ،ولا عن الحالة الاقتصادية والاجتماعية ، لنلقي الضوء على مكوناتهما ،فكل ذلك منهج تاريخي كان ، ثم أعيد النظر فيه ،والذي يهمنا الروافد التي شكلت الاعشى الشاعر، لا الاعشى المواطن العربي الجاهلي ، واذا جدت الحاجة الى الرجوع الى حياته الخاصة أو حياة مجتمعها الذي عاش فيه كي نستعين على تذوق شئ من شعره فلا باس من ذلك ، حتى لا نبعد عن النص الذي هو الهدف والوسيلة.

ومن الروافد التي شكلت شخصية الاعشى:

(أ) البيئة والقبيلة :

ولد الاعشى باقليم اليمامة ، وهو اقليم يتكون من واديين كبيرين من الشمال إلى الجنوب يسمى أحدهما وادي العرض والاخر وادي قران ،وتجري فيهما الغدران

وتفيض العيون فتنتشر السائمة في المراعي المنبسطة، ويكثر النخيل وكان هذا الاقليم مشهورا بعذوبة مياهه وخصوبة مراعيه ووفرة حنطته وحلاوة تمره"[٤]

هذه هي البيئة التي نشأ بها الاعشى ،فهي بيئة ليست بالبدوية القاسية – وان لم تخل من مظاهر البداوة – وانما هي تمتاز الحياة فيها باللين الذي يمنح اهلها من مظاهر الحضارة ما يجعلها تعيش حياة رخية.

والأعشى شاعر عاش لقبيلته يدافع عنها ، ويقف معها في منازعاتها الخارجية والداخلية ، ويقول د/ شوقي ضيف :" والأعشى في شعره لا يعيش لمديح السادة والأشراف وأخذ نوالهم فحسب ، بل هو يعيش أيضا لقبيلته و منازعاتها الكثيرة مع بكر ضد الفرس ، ففي ديوانه مطولة يهددهم فيها ويتوعدهم كما يتوعد من يقف معهم من العرب مثل إياد ، وهو يعيش كذلك في منازعات قبيلته مع بني شيبان ، فيتعرض بالوعيد والتهديد ليزيد بن مسهر الشيباني ...، وإذا حدث منازعات صغرى بين عشيرته وأبناء عمومتهم من عشائر قيس بن ثعلبة ناصرها ذاكرا ما بينهم وبينها من أواصر الرحم "[٥]

(٤) د/ محمد حسين– ديوان الاعشى الكبير – المقدمة ص ن ط مكتبة الاداب الجماميز ١٩٥٠

(٥) د/ شوقي ضيف –الادب العربي – العصر الجاهلي – ٣٣٧ ط دار المعارف ١٩٦١م

مما سبق نتبين أثر القبيلة في الشاعر وشعره ، فتوجه الكثير من شعره إلى القبيلة يمدحها ويفخر بها كقوله:

حَوْلِـــى ذَوُو الآكَالِ منْ وَائِلٍ	كَاللَّيْلِ مِنْ بَادٍ وَمنْ حَاضِـــرِ
المُطْعِمُو اللَّحْمَ إِذَا مَا شَتَوْا	وَالجَاعِلُو القُوتَ عَلَى اليَاسِرِ
مِنْ كُلِّ كَوْمَاءَ سَحُوفٍ إِذَا	جَفَّتْ مِنَ اللَّحْمِ مُدَى الجَازِرِ
وَالشَّافِعُونَ الجُوعَ عَنْ جَارِهِمْ	حَتَّى يُرَى كَالغُصْنِ النَّاضِرِ
وَكُلِّ جَوْبٍ مُتْرَصٍ صُنْعُهُ	وَصَارِمٍ ذِى رَوْنَقٍ بَاتِرِ
وَكُلِّ مِرْنَانٍ لَهُ أَزْمَلٌ	وَلَيِّنٍ أَكْعُبُهُ حَادِرِ

(ب) الرحلة

والرحلة بالنسبة للأعشى شئ ضروري لا يستطيع الاستغناء عنه فهو بحاجة دائمة إلى المال ينفقه على ملذاته ، يقول د/ محمد حسين "كانت كل هذه الخصال خليقة ان تجعل الأعشى في حاجة دائمة الى المال فراح يطوف بلاد العرب بين الشام والعراق واليمن قاصدا الملوك والأشراف ، يمدحهم وينال عطاءهم ولم يكن يجتمع اليه قدر من المال حتى يستنزفه في لذته ولذة من يجتمع اليهمن صحبه ورفاقه ، ثم يعاود الرحلة في سبيل الحصول على مال جديد ينفقه في لذة جديدة" [٦] .

وقد أكسبت هذه الرحلات الشاعر ثقافات متعددة ، وخبرة واسعة أسهمت في تعميق تجربته الشعرية ويفسصر ذلك الأشعار التي يستخرج فيها الأعشى العبرة والعظة من إيراده لبعض قصص الأمم البائدة.

كما اكتسب الشاعر من رحلاته المزيج من الثقافة الدينية التاريخية ، يقول د/ محمد حسين : " وقد أتاحت له أسفارة الكثيرة وتنقله بين هذه البيئات ثقافة تاريخية قل أن يجاريه فيها شاعر جاهلي ، كالذي نراه في ثنايا شعره من أخبار طسم ، وجديس ، وعاد ، وثمود ، وأخبار ملوك الروم والفرس واليمن ، وبدت آثار النصرانية واضحة في بعض صوره من أثر اتصاله بالعباديين في الحيرة ، وآل جفنة في الشام "[٧]

---

(٦) د/ محمد حسين – ديوان الاعشى الكبير– المقدمة – ص ن.

(٧) نفسه ص ت.

(جـ) الرواية :

وقد نشأ الأعشى راوية لخاله المسيب بن علس وهو شاعر ربعي من شعراء ضبيعة المقلين." (٨)

ومن الواضح ان اشتغال الأعشى برواية الشعر قد منحه خبرة كبيرة بالشعر وأغراضه وفنونه فساعد هذا على صقل موهبته والمامه بالعديد من الخبرات والثقافات التي أسهمت في تكوين شخصيته الفنية.

نضيف الى هذا أن قبيلة الشاعر قد اشتهرت بكثرة شعرائها ومنهم : المرقش الأكبر والمرقش الأصغر والمتلمس ابن أخته والمسيب بن علس وطرفة بن العبد.

ووجود هذا العدد من الشعراء أسهم في تكوين شخصية الشاعر الفنية وبخاصة تأثره بهم يقول د/ شوقي ضيف :" وقد أنشدنا في غير هذا الموضع قطعة لطرفة بن العبد في المعلقة التي يصور فيها فتوته وانه ينفق حياته في الكرم والحرب والنساء والخمر ، ونجد هذه الروح في شعر المرقشين كما نجد عندهما غزلا رقيقا لكل منهما قصة عشق مشهورة

(د) مجالس الشراب والطرب :

عرف عن الأعشى حبه للخمر وولعه بها الى درجة جعلته يرتحل من مكان الى آخر طلبا للمال الذي ينفقه على ملذاته وبخاصة الخمر والنساء .

ويقول د/ محمد حسين:" وتنوعت المجالس التي وصفها في شعره فهو يشرب الخمر في بيئات يغمرها الترف حين يجد المال في مجلس قد تناثرت فيه الورود والرياحين ألوانا .. حيث يصدح المغنون والقيان على ألحان الصنج والعود والعود ، وبنات الأحان في ثيابهن الرقيقة التي تشف عن أجسامهن ... وقد يستعيض عن هذه الدور المترفة التي تكلف الشارب باهظ النفقات بحوانيت أخرى أقل ترفا حين يعوزه المال "(٩) .

ويصف د / محمد حسين شعره في الخمر بأنه : " جاء مغايرا لسائر الشعر الجاهلي ، تشيع فيه الحياة ويشف عن الصلة العاطفية التي تقوم بين الشاعر وموضوعه "(١٠).

---

(٨) نفسه ص ق.

(٩) د/ محمد حسين – ديوان الاعشى الكبير –المقدمة– ص (ص)

(١٠) د/ محمد حسين – ديوان الاعشى الكبير –المقدمة ص س

مما سبق يتضح أن مجالس الخمر والطرب قد منحت الشاعر رقة في اللفظ ، ورشاقة في الإيقاع فجاء شعره مفعما بالإيقاع من عدة مصادر سنشير اليها في موضوعها – ان شاء الله- .

٣- المؤثرات النفسية التي وجهت ابداعه .

أ- حبه للمال:

ان حب الأعشى للمال جعله يسعى إليه سعيا حثيثا ، فارتحل الى العديد من الأماكن بشبه الجزيرة العربية يمدح السادة والاشراف والملوك .

وحب الاعشى للمال نابع من إغراقة في الملذات من خمر ونساء وقمار مما جعله في حاجة دائمة الى المال ، وقد وجه هذا الحب للمال طرفا كبيرا من شعره نحو المدح ، فأصبح المدح من أكثر الاغراض التي تحدث عنها الأعشى في شعره ، مما منح شعرالاعشى قوة وجزالة تناسبان مقام المدح ، كما وضح الجانب الإيقاعي الذي يجعل شعرة ملتصقا بالآذان والاذهان .

ب – شغفه بالمرأة :

كان الاعشى شغوفا بالمرأة مفتونا بها ، فيقول د/ محمد حسين :" بأن المرأة لم تكن في نظر الاعشى الا وسيلة من وسائل اللهو فهو ليس بالمعنى الذي نعرفه ويعرفه الشعراء ولكنه يحب في المرأة نفسه وشهوته.

نتبين مما سبق أن شغف الاعشى بالمرأة يتعلق بالجانب الشهواني الحريص على اغتصاب اللذة ، فجاءت ألفاظه وصوره تعبر عن هذه النفسية التي تسعى الى نيل اللذة مهما كلفه ذلك في سبيل الحصول عليها

ولا يعني ذلك أن نعد كل ما جاء في شعره من أحداث قد وقعت بالفعل ، وأن القصص الغزلية التي وردت بديوانه حقيقة ، فربما لم يحدث من هذه القصص إلا القليل ، وربما حدث هذا القليل بصورة تختلف عن الصورة التي رسمها الأعشى في شعره .

فقصائد الأعشى ليست دفترأحوال نؤرخ من خلاله للشاعر ، وإنما هذه الأشعار صورة تعكس نفسية الأديب وما يجول بداخلها من رغبات ومشاعر ، كما تعكس موقفه منها.

جـ - حسه الموسيقي :

لقد تمتع الأعشى بحس موسيقي عال جعل القدماء يسمونه " صناجة العرب ".

وربما يكون الأعشى قد اكتسب هذا الحس الموسيقي من اشتغاله برواية شعر خاله المسيب بن علس ، أو اكتسبه من مجالس الخمر والطرب – التي أشرنا إليها -، أو من اختلاطه بالعديد من البيئات المترفة وبيئات الحضر من خلال رحلاته المختلفة.

ديوان الأعشى وشعره الموثوق به والمنحول

اعتمدت فى دراستى على ديوان الأعشى الكبير ـ ميمون بن قيس تحقيق وشرح د / محمد محمد حسين ، الذى اعتمد فى تحقيقه على النسخة التى حققها المستشرق جاير سنة ١٩٢٨ م .

ويحتوى الديوان على اثنتين وثمانين قصيدة وقطعة [١١] ، ويبلغ عدد أبيات الديوان ما يقرب من ألفين وثلاثمئة واثنين وعشرين بيتا.

وقد أفاد محقق الديوان من الشرح الوارد بنسخة جاير ، كما قدم للقصائد بالتعريف للأعلام والأحداث التى تشير إليها ، وقدم شرحا خاصا به يقابل النص الشعرى لتقريب لغة الشاعر إلى القراء .

واعتمدت على الشرح المصاحب للقصائد فى النسخة الأصلية التى حققها جاير فى شرح معانى المفردات.

وتبقى نقطة ينبغى الإشارة إليها وهى قضية الانتحال فى شعر الأعشى والتى عرض لها الدكتور / شوقى ضيف فى كتابه : تاريخ الأدب العربى ـ العصر الجاهلى [١٢] حيث أشار د / شوقى ضيف إلى أن الكثير مما ورد فى ديوان الأعشى ليس له ، ولم يبق له سوى ثمانمئة وستة وستين بيتا من مجموع ألفين وثلاثمئة وستة وعشرين بيتا .

على الرغم من أننا لا ننكر أن الانتحال كان موجودا فى الشعر الجاهلى فإننا مع د / عبد الفتاح العقيلى فى قوله : " نريد أن نقول إن النقاد المحدثين من مستشرقين وعرب الذين وقفوا عند هذه القضية وألحوا عليها ، لم يكن جدلهم فى هذا الموضوع ليأتى من فراغ ، ولم يكن يصدر عن هوى خالص ، فقد قدمت إشارات القدماء من علماء الرواية والنقاد منذ القرن الأول والثانى الهجريين مبررا صالحا ـ كما قلت ـ لإثارة قضية الشك فى الشعر الجاهلى وانتحاله " [١٣]

---

(١١) القصيدة ما زاد عدد أبياتها عن خمسة عشر بيتا والقطعة ما دون ذلك إلى ثلاثة أبيات .

(١٢) د / شوقى ضيف – تاريخ الأدب العربى – العصر الجاهلى من ص : ٣٤٠ : ٣٤٧ .

(١٣) د/ عبد الفتاح العقيلى، الأدب العربى فى الجاهلية وصدر الإسلام – قضايا وقراءات – ط ميرانا للتأليف والترجمة سنة ١٩٩٧ م.

إلا أن ما نختلف حوله هو كم هذا الشعر المنتحل من جهة ، وكيفية إثبات أنه منحول من جهة أخرى .

وقد أنكر د / شوقى ضيف القصائد أرقام ٢ [١٤] ، و ٤ [١٥] ، و ٥ [١٦] و١٢[١٧]، و ١٣ [١٨] ، و ١٤ [١٩]و ١٥ [٢٠] ، و ١٧ [٢١] ، و ٢٠ [٢٢] ، و ٢٣ [٢٣] و٢٥ [٢٤]، و ٢٨ [٢٥] ، و ٣١ [٢٦] ، و ٣٣ [٢٧] ، و ٣٥ [٢٨] ، و ٣٦ [٢٩]،و٣٩[٣٠] و٥٢ [٣١] ، و٥٣ [٣٢]،و٥٤ [٣٣]، و٥٥ [٣٤]، و ٥٦ [٣٥]، و ٦٠ [٣٦]، و ٦٢ [٣٧]

---

[١٤] **ومطلعها** :لعمرك ما طول هذا الزمن ... على المرء إلا عناء معن

[١٥] **ومطلعها** :أتهجر غانية أم تلم ... أم الحبل واه بها منجذم

[١٦] **ومطلعها** :أأزمعت من آل ليلى ابتكارا ... وشطت على ذى هوى أن تزارا

[١٧] **ومطلعها** :غشيت لليلى بليل خدوراً ... وطالبتها ونذرت النذورا

[١٨] **ومطلعها** :بانت سعاد وأمسى حبلها انقطعا ... واحتلت الغمر فالجدين فالفرعا

[١٩] **ومطلعها** :كفى بالذى تولينه لو تجنبا ... شفاءٌ لسقم بعدما عاد أشيبا

[٢٠] **ومطلعها** :ألا قل لتيا قبل مرتها اسلمى ... تحية مشتاق إليها متيم

[٢١] **ومطلعها** :ألم تغتمض عيناك ليلة أرمدا ... وعادك ما عاد السليم المسهدا

[٢٢] **ومطلعها** :يا جارتى ما كنت جارة ... بانت لتحزننا عفارة

[٢٣] **ومطلعها** :لميساء دار قد تعفت طلولها ... عفتها نضيضات الصبا فمسيلها

[٢٤] **ومطلعها** : شريح لا تتركنى بعدما علقت ... حبالك اليوم بعد القد أظفارى

[٢٥] **ومطلعها** :أترحل من ليلى ولما تزود ... وكنت كمن قضى اللبانة من دد

[٢٦] **ومطلعها** :أأزمعت ....

[٢٧] **ومطلعها** :أرقت وما هذا السهاد المؤرق ... وما بى من سقم وما بى معشق

[٢٨] **ومطلعها** :إنا محلاً وإنا مرتحلا ... وإن فى السفر ما مضى مهلا

[٢٩] **ومطلعها** :ما تعيف اليوم فى الطير الروح ... من غراب البين أو تيس برح

[٣٠] **ومطلعها** :أوصلت صرم الحبل من ... سلمى لطول جنابها

[٣١] **ومطلعها** :أقصر فكل طالب سيمل ... إن لم يكن على الحبيب عول

[٣٢] **ومطلعها** :ألم تروا إرما وعادا ... أودى بها الليل والنهار

[٣٣] **ومطلعها** :أصرمت حبلك من لميـ ... ـس اليوم أم طال اجتنابه

[٣٤] **ومطلعها** :ألم خيال من قتيلة بعدما ... وهى حبلها من حبلنا فتصرما

[٣٥] **ومطلعها** :يظن الناس بالملكيـ ... ـن أنهما قد التأما

[٣٦] **ومطلعها** :فيا أخوينا من عباد ومالك ... ألم تعلما أن كل من فوقها لها

[٣٧] **ومطلعها** :كانا وصاة وحاجات لنا كفف ... لو أن صحبك إذ ناديتهم وقفوا

و٦٣ [٣٨] ، و٦٤[٣٩]، و ٥ [٤٠]، و ٦٦ [٤١].

كما أنه لم يتعرض للقطع القصيرة بالدراسة فهو يقول : " وقد أضفنا إلى هذه القصائد التى شككنا فيها مقطوعاته القصيرة التى لا تتجاوز أحيانا بيتا والتى لا نستطيع أن نقيم عليها مراصد نمتحنها بها لقصرها وهى ذوات الأرقام : ٣١ [٤٢]، و ٣٧ [٤٣]، و ٤١ [٤٤]، و ٢ [٤٥]، و ٤٣ [٤٦] ، و ٤٤ [٤٧]، و ٤٥ [٤٨]و٤٦ [٤٩] .

و ٤٧[٥٠] ، و ٤٨ [٥١] ، و ٤٩ [٥٢] ، و ٥٠ [٥٣] ، و ٥١ [٥٤] ، و٥٧ [٥٥] ، و ٥٨ [٥٦] ، و ٥٩[٥٧]

---

[٣٨] ومطلعهـا :أَذِنَ اليَـومَ جيرَتـي بِحُفُـوفِ ... صَـرموا حَبْـلَ آلِـفٍ مَـألُوفِ

[٣٩] ومطلعهـا :لميْثَـاءَ دارٌ عفـا رسـمها ... فمـا إنْ تبَيَّنَ أسْـطارَها

[٤٠] ومطلعهـا :ألاَ يَـا قَتْـلُ قَـدْ خَلَـقَ الجديدُ ... وحُبُّـكِ مـا يمـحُّ ومـا يبيـدُ

[٤١] ومطلعهـا :ذَريني لَكِ الوَيْلاتُ آتي الغَوانيا ... متَـى كُنْـتُ ذَرَّاعـا أَسُـوقُ السَـوانيا

[٤٢] ومطلعهـا :أأزمعت ....

[٤٣] ومطلعهـا :وإذَا أرَدْتَ بـأَرْضِ عُكْـلٍ نـائلا ... فَاعمِـدْ لبَيْـتِ ربيعَـةَ بْـنِ حُـذَارِ

[٤٤] ومطلعهـا :يـا جـارَتي بِينـي فنَّـك طَالقَـةْ ... كَـذَاكِ أُمُـورُ النَّـاسِ غـادٍ وطَارِقَـةْ

[٤٥] ومطلعهـا :أيـا سيِّدَى نجران لا أُوصيناكُما ... بنَجْـران فيمـا نابهـا واعتَراكُمـا

[٤٦] ومطلعها : ألَم تروا للعَجَبِ العجيبِ

[٤٧] ومطلعها : لا فَشَلَ فيَّ ولا سقاطُ

[٤٨] ومطلعها : يا قومنا إن تردوا النكازا

[٤٩] ومطلعها : ويها خُثَيْمُ إنَّه يوم ذكر

[٥٠] ومطلعهـا :يلْمَـنَ الفَتَـى إنْ زلَّتِ النَّعْلُ زلَّةً ... وهُـنَّ علَـى ريْـبِ المَنُـونِ خَـوَاذِلُ

[٥١] ومطلعهـا :إنِّـي وجَدتُ أَبَا الخنساءِ خيرَهُمْ ... فقَـدْ صَـدقْتُ لَـهُ مـدْحي وتمجيـدي

[٥٢] ومطلعهـا :................................. .... يـــزِب

[٥٣] ومطلعها : إنَّ بَنِي قَمِيئَةَ بنَ سَعْدٍ

[٥٤] ومطلعهـا :سَـيَذْهَبُ قَـومٌ ذَاهِبُـونَ لشَـأْنِهِم ... ويتْـرُكُ قَـوْمٌ ورَّمَ الكَمَـرات

[٥٥] ومطلعهـا :متَـى تقْرِن أصَـمَّ بحَبْـلِ أعْشَـى ... يلْجَـأْ فـي الضَـلالَةِ والخَسَـارِ

[٥٦] ومطلعهـا :بَنِـي عمَّنـا لا تبْعثُوا الحَربَ بيْننا ... كَـردِّ رجيـعِ الـرَّفْضِ وارمـوا إلـى السِّـلْمِ

[٥٧] ومطلعهـا :أبْلـغْ بنَـي قَـيْسٍ إذَا لاقَيْـتَهم ... والحَـيَّ ذَاهِـلاً هَـلْ بِكُـمْ تَصْـبِيرُ

و ٦١ [٥٨] ، و ٦٧ [٥٩] ، و ٧١ [٦٠] ، و ٧٤ [٦١] ، و٧٥ [٦٢] " [٦٣].

ومن خلال دراستى للقصائد التى أنكرها د / شوقى ضيف وجدت أهم المبررات التى استند إليها فى إنكار نسب هذه القصائد للأعشى هى :

أولا : إنكار القدماء وتشكيكهم .

ثانيا : المعانى الدينية المسيحية والإسلامية .

ثالثا : كثرة الألفاظ الفارسية .

رابعا : اختلاف نهج القصيدة .

خامسا : اختلاط أبيات القصيدة بأبيات أخرى .

سادسا : الشعر الذاتى .

أولا : الشعر الذى أنكره الأقدمون وأؤيدهم فيه :

(١) القصيدة رقم ١٣ [٦٤] :

ويرفض ابن طباطبا العلوى هذه القصيدة مشككا فى نسبتها للأعشى بقوله : " من الأشعار الغثة الألفاظ ، الباردة المعانى ، المتكلفة النسج ، القلقة القوافى ، المضادة للأشعار المختارة قول الأعشى :

بَانَتْ سُعَادُ وأَمْسَى حَبْلُهَا انْقَطَعَا ... وَاحتَلّت الغَمْرَ فَالجُدَّيْنِ فَالفَرَعَا

---

[٥٨] ومطلعها :فـداء لقـومٍ قـاتلُوا بخفيَّـة ... فـوارس عـوصٍ إخْـوتى وبنـاتى

[٥٩] ومطلعها : وإذا أَتيْت معتّبا فـى دارِهـا ... أَلْفَيْـت أَهْـلَ نـدى هنـاك خيْـر

[٦٠] ومطلعها :قَالَـتْ سُـميَّةُ إذْ رأَتْ ... برقًـا يلُـوحُ علَـى الجبـالِ

[٦١] ومطلعها :رِياحًـا لا تُهْنـهُ إنْ تمنَّـى ... معـارِف مـنْ شـمال فـى رِيـاحِ

[٦٢] ومطلعها :أَلَـمْ تـر أَنَّ العـزَّ أَلْقَـى برحْلـه ... إِلَـى الغُـرِّ مـن أَولاد بكْـرِ بـن عـامرِ

[٦٣] د / شوقى ضيف ، تاريخ الأدب العربى ، العصر الجاهلى ، ص ٣٤٧ .

[٦٤] ومطلعها :بانت سعاد وأَمسى حبلُها انقطَعا ... واحتلّـت الغمـر فالجـدَّينِ فالفرعـا

لا تسلم منها خمسة أبيات ونذكرها ليوقف على التكلف الظاهر فيها"[٦٥]

ويقول د / محمد حسين عن هذه القصيدة " والواقع أن بعض أجزاء القصيدة يبدو مقحما قد ألصق بالقصيدة إلصاقا مثل الأبيات (١٤ – ٢١) والتى يتحدث فسها الشاعر عن حسان تبع وعن اليمامة ، ومثل الأبيات (٦٢ – ٧١) التى يشير فيها إلى يوم الصفقة " [٦٦].

ويضيف قائلا : " والحقيقة أن التكلف واضح فى كثير من أبيات القصيدة إلى حد يجهد القارئ فى فهم المقصود ، لأن الشاعر يقصر فى التعبير عمّا يريد ويخونه التوفيق فى نظم الألفاظ.، هذا مع ما أشرت إليه من سوء الترتيب والحشو والإقحام وكل هذه الأشياء مجتمعة قد تشكك فى صحة نسب القصيدة للأعشى " [٦٧].

وبالرغم مما ساقه د / محمد حسين من مبررات تضعف نسبة القصيدة للأعشى فإنه يرفض نفس نسبتها إليه فى قوله : " ولكنى مع ذلك لا أرى فيها جميعاً أى دليل يجعلنى أنفى نسبتها للشاعر ... " [٦٨]

ويرفض د / شوقى ضيف هذه القصيدة فيقول : " وعلى هذا المثال قصيدته رقم ١٣ وفيها يحدثنا عن زرقاء اليمامة وكيف عصاها أهلها، وقد أنكرها القدماء " وبناء على ما سبق لا أستريح لدراسة هذه القصيدة وأؤيد القدماء فى رفضها .

(٢) القصيدة رقم ٣٥ [٦٩]:

وقد أنكر ابن قتيبية هذه القصيدة فقال بعد أن روى منها الأبيات الأربعة الأولى هذا الشعر منحول

ويشك د / محمد حسين فى نسب هذه القصيدة للأعشى فيقول : " والواقع أن فى القصيدة ما يشكك فى نسبتها فهى من بحر المنسرح ، وهو بحر غريب على الأعشى ، لم يُرْوَ له فيه غير هذه القصيدة ثم إنه نادر فى الشعر الجاهلى عامة . ، على أن هذا النوع من التفكير الذى نراه فى صدر القصيدة ، غير مألوف فى الشعر الجاهلى عامة ، وفى شعر الأعشى خاصة فهو أشبه بشعر من نظر فى الفلسفة أو علم المكان ، وقد كان جُلّ ما يصل إليه تفكير الشاعر الجاهلى أن يذكر الذين ماتوا من الملوك والجبابرة ، أمَّا

---

[٦٥] المرزبان – الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء . ص ٥٢ ، طبعة المطبعة السلفية ومكتبتها ، ١٣٤٣ هـ .

[٦٦] د / محمد حسين ، ديوان الأعشى ، ص ١٠٠ .

[٦٧] المصدر نفسه ، ص ١٠٠ .

[٦٨] المصدر نفسه ، ص ١٠٠ .

[٦٩] **ومطلعها** : إنَّ محلاً وإنَّ مرتحلاً ... وإنَّ فى السَّفرِ ما مضى مهلاً

التفكير الذى يستشهدون به على أن الأعشى كان قدريا فهو كثير على شاعر جاهلى ، وغير معروف فى بقية شعر الأعشى.

وينكر د / شوقى ضيف هذه القصيدة أيضًا لما فيها من أفكار غريبة على العصر الجاهلى والأعشى فيقول : " ويبعد أن يكون الأعشى حقا قد تغلغل نظره كل هذا التغلغل ، فإذا هو يقول بالقدر وأن الإنسان حر فى تصرفاته ، ولا يكتفى بذلك ، بل يقول بالعدل على الله كما تقول المعتزلة ، والمعقول أن يكون يحيى [٧٠] هو الذى وضع البيت ، بل لقد شك ابن قتيبة فى القصيدة جميعها . ، وينبغى أن نشك كما شك ابن قتيبة ".

وبناءً على ما سبق أؤيد رأى ابن قتيبة ، و د / محمد حسين ، و د / شوقى ضيف فى إنكار نسب القصيدة للأعشى .

(٣) القصيدة رقم ٥٦ [٧١] :

وقد أثبت ابن هشام هذه القصيدة لسيف بن ذى يزن الحميرى فيقول معقبا على الأبيات ١ ، ٢ ، ٩ ، ١٢ ، ١٣ من هذه القصيدة : " وأنشدنى خلاد بن قرة السدوسى آخرها بيتا لأعشى بن قيس بن ثعلبة فى قصيدة له ، وغيره من أهل العلم بالشعر ينكرها له . " [٧٢]

وقال ثعلب فى ديباجة القصيدة : " قال أبو عبيدة : يختلط بها قول سيف بن ذى يزن وغيره يقول : هى لعبد هلال الحميرى . ورواها أبو عمرو الشيبانى فى يوم ذى قار . " [٧٣]

و الدكتور / محمد حسين يرفض هذه القصيدة ويعدد مبررات رفضه لها ثم يجمل هذا فى قوله ومن مجموع هذه الظروف والملابسات نستطيع أن نقول: إن من حق الباحث أن يتردد فى نسبة هذه القصيدة للأعشى . بل إن من واجبه أن يستبعدها حين يدرس هذا الشعر ليستنتج منه شيئاً يتعلق بفن الأعشى أو تاريخ عصره ." [٧٤]

---

(٧٠) هو يحيى بن يونس راوية الأعشى .

(٧١) **ومطلعهـــــا** : يَظُــنُّ النَّــاس بالملكَيــ   نِ أنَّهمــــــا قَـــــد التأَمــــا

(٧٢) سيرة ابن هشام ، ج١ ، ص ٦٥ ، تحقيق مصطفى السقا وآخرين ، مكتبة الحلبى ، ط ٢ ، ١٩٥٥

(٧٣) د / محمد حسين ، ديوان الأعشى ، ص ٢٩٨.

(٧٤) المصدر نفسه ، ص ٢٩٨.

و الدكتور / شوقى ضيف ينكر القصيدة أيضا لإنكار القدماء لها فيقول : "وقد أنكر القدماء نسبة المقطوعة رقم ٥٦ . "[٧٥]

وأنا أؤيد السابقين فى إنكار هذه القصيدة للأعشى.

(٤) القصيدة رقم ٦٠ [٧٦] ، والقصيدة رقم ٧٢ [٧٧] :

وينكرها بعض القدماء فذهب قوم إلى أن القطعة كلها لابن دأب "[٧٨]

ويشير د / محمد حسين إلى أن هذه القطعة جاءت مكررة مع بعض الزيادة والنقص فى القطعة (٧٢) من الديوان . [٧٩]

ويتابع د / شوقى ضيف القدماء فى إنكارهم للقصيدة بقوله : " وإن كنا نلاحظ أن القدماء شكوا فى القصيدة رقم ٦٠ وقالوا إنها لابن دأب. " [٨٠]

وبناءً على ما سبق فإنى لا أستريح للقصيدة رقم ٦٠ والقصيدة رقم ٧٢ .

(٥) القصيدة رقم ٦٢ [٨١] :

ويرى أبو عبيدة أن فى هذه القصيدة خلطاً بين شعر الأعشى وشعر نابغة بنى شيبان [٨٢]

ويشير د / محمد حسين فى إطار حديثه عن هذه القصيدة إلى أن الأبيات من (٤ ـ ٨) جاءت مهلهلة النسج وهى الأبيات التى تحمل وصية أبيه له قبل موته . [٨٣]

أما الدكتور / شوقى ضيف فيتابع أبو عبيدة فى إنكاره للقصيدة فيقول : " وأنكر القدماء القصيدة رقم ٦٢وقالوا أنها تختلط بشعر لنابغة بنى شيبان."[٨٤]

وما سبق يجعلنى لا أستريح لدراسة هذه القصيدة من شعر الأعشى

---

(٧٥) د / شقى ضيف ، الأدب العربى ، العصر الجاهلى ، ص ٣٤٥.

(٧٦) **ومطلعها** : فيَا أَخَوينَا من عباد ومالك ... أَلَم تَعلَما أَنَّ كُلَّ مَنْ فَوقَها لَهَا

(٧٧) **ومطلعها** : أَتصرِم ريًّا أَمْ تديم وِصالَهَا ... بَل الصَّرم إِذْ زَمَّت بلَيْل جِمَالهَا

(٧٨) الديوان ، ص ٣٠٦ .

(٧٩) المصدر نفسه ، ص ٣٠٦ .

(٨٠) د / شوقى ضيف ، تاريخ الأدب العربى ، العصر الجاهلى ، ص ٣٤٠ .

(٨١) **ومطلعها** : كَانت وصاة وحاجات لَنا كَفف ... لَو أَنَّ صَحْبكَ إِذْ ناديتهم وقَفُوا

(٨٢) أبو الفرج الأصفهانى، الأغانى، ج ٧ ، ص ١٠٦ : ١١٢ ، ط وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة .

(٨٣) ديوان الأعشى ، ص ٣٠٨ .

(٨٤) د / شوقى ضيف ، تاريخ الأدب العربى ، العصر الجاهلى ، ص ٣٤٥ .

ثانيا : الشعر الذى أنكره الأقدمون ولا أؤيدهم فيه :

(١) القصيدة رقم ٢ [٨٥] :

وأنكر المرزبانى هذه القصيدة فى موشحه [٨٦]

كما أنكرها د / شوقى ضيف لأن الأعشى يستهل قصيدته بالحديث عن حياة الإنسان وما يلقى فيها من العناء والشقاء والموت وما ينزل به من الأمراض ، ويسترسل فى الحديث عمن مات من الملوك والأولين وفجأة يخرج إلى الحديث عن لذاته . [٨٧]

وإذا نظرنا إلى هذه القصيدة فى إطار عصرها الذى قيلت فيه نجد أن ما ساقه د / شوقى ضيف ليس بالأمر الغريب لأن الشاعر الجاهلى يمثل الإنسان المثقف الحكيم الذى يجب عليه أن يتحدث فى أخبار العرب وتاريخهم وأساطيرهم وأن يعرض لتجاربه مستخرجا منها العظة والعبرة.

وإذا نظرنا إلى الصنعة الفنية فى القصيدة نجدها قريبة من صنعة الأعشى تحمل ملامحه وبصماته فى الآتى :

غزله الماجن من حيث الأوصاف الفاحشة لمحبوباته وتصريحه بالزنا فى قوله:-

وَأَقْرَرْتُ عَيْنِى مِنَ الغَانِيَاتِ فَإِمَّا نِكَاحًا وَإِمَّا أَزَنّ

وهذا مطابق لحياة شاعرنا العابثة اللاهية .

تشبيهه لناقته فى ضخامتها بالجسرة فى قوله :-

قَطَعَتْ إِذَا خَبَّ رَيْعَانُهَا بِدَوْسَرَةٍ جَسْرَةٍ كَالفَدَنْ

وقريب من هذا قوله فى القصيدة رقم ١٨ :-

وَقَدْ أَسَلِّى الهَمَّ حِينَ اعْتَرَى بِجَسْرَةٍ دَوْسَرَةٍ عَاقِرِ

---

(٨٥) **ومطلعها** : لعمرك ما طول هذا الزمن على المرء إلا عناء معن

(٨٦) المرزبانى ، الموشح ، ص ٤٩ .

(٨٧) د / شوقى ضيف ، ص ٣٤٤ .

وقوله فى القصيدة رقم ٧٧ :-

فَدَعْهَا وَسَلِّ الهَمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ   تَزِيدُ فِى فَضْلِ الزَّمَانِ وتَعْتَلِى

ويقول الأعشى فى مدحه لقيس بن معد يكرب فى هذه القصيدة واصفا كرمه:-

هُوَ الوَاهِبُ المِئَةَ المُصْطَفَا   ةَ كَالنَّخْلِ زَيَّنَهَا بالرَّجن

وهذه الصياغة قريبة فى عدد من القصائد كقوله فى القصيدة رقم ٣ :-

الوَاهِنُ المِئَةَ الهِجَانَ وَعَبْدَهَا   عُوذَا تُزَجِّى خَلْفَهَا أَطْفَالَهَا

وقوله فى القصيدة رقم ٤٠ :-

هُوَ الوَاهِبُ المِئَةَ المُصْطَفَا   ةَ كَالنَّخْلِ طَافَ بِهَا المُجْتَرِمِ

وقوله فى القصيدة رقم ٥٥ :-

هُوَ الوَاهِبُ الكُومَ الصَّفَايَا لِجَارِهِ   يُشَبِّهْنَ دَوْمًا أَوْ نَخِيلاً مُكَمَّمًا

وقوله فى القصيدة رقم ٧٦ :-

الوَاهِبُ المِئَةَ الصَّفَا   مَا بَيْنَ تَالِيَةٍ وَحَائِلِ

إن ما سبق يجعلنى لا أؤيد المرزبانى والدكتور / شوقى ضيف فى إنكارهما للقصيدة ويجعلنى أستريح إلى دراسة هذه القصيدة من شعر الأعشى.

ثالثا : الشعر الذى لا أرى فيه انتحالاً :

(١) القصيدة رقم (٥) [٨٨] وعدد أبياتها سبعون بيتاً :

ويشكك فيها د / شوقى ضيف لوجود بعض المعانى الرئيسية بها مثل وصفه لقيس بن معد يكرب بالتقوى ومراقبة ربه وأن الراهب ليس أعظم منه.[٨٩]

ويشكك فيها لسبب آخر فيقول أن منتحلها قد نظم قوله تعالى : (فإنه يعلم السر وأخفى) فقال :-

عَطَاءُ الإلَهِ فَإنَّ الإلَهَ يَسْمَعُ فِى الغَامِضَاتِ السِّرَارَا[٩٠]

وإذا نظرنا إلى هذه القصيدة وإلى المعانى الدينية المسيحية التى وردت بها لا ينبغى أن نتعجب لها كثيرًا فالأعشى رجل طاف بأنحاء الجزيرة العربية وذهب إلى الحيرة ومدح ملوكها ورهبانها ، فيقول د / محمد حسين : كانت كل هذه الخصال خليقة أن تجعل الأعشى فى حاجة دائمة إلى المال فراح يطوف بلاد العرب بين الشام والعراق واليمن قاصدًا الملوك والأشراف يمدحهم وينال عطاءهم ، كما رحل الأعشى إلى آل جفنة ملوك الشام ، وإلى ملوك العراق وإلى قيس بن معد يكرب ، وإلى سلامة ذى فاتش فى اليمن ، وإلى السيد والعاقب فى نجران . "[٩١]

مما سبق يتضح أن الأعشى عرف هؤلاء الناس واختلط بهم ومدحهم بما يحبون أن يُمدحوا به لذا فليس من عجب أن يذكر فى شعره هذه المعانى المسيحية.

وإذا نظرنا إلى القصيدة من حيث الأسلوب والمعانى نجد الآتى :-

قوة النظم والصياغة المعهودة فى شعر الأعشى .

---

(٨٨)**ومطلعها** : أأزمعت من آل ليلى ابتكاراً وشطت على ذى هوى أن تزارا

(٨٩) د / شوقى ضيف ، تاريخ الأدب العربى ، العصر الجاهلى ، ص ٣٤٤.

(٩٠) المصدر نفسه ص ٣٤٢.

(٩١) د / محمد حسين ، ديوان الأعشى الكبير ، المقدمة ، ص ر ، ش.

ورود المعانى التى يتحدث عنها الأعشى مثل حديثه عن حالته المرضية وكبر سنه فيقول :-

قَلِيلاً فَثَمَّ زَجَرْتُ الصِّبَا وَعَادَ عَلَىَّ عَزَائِى وَصَارَا
فَأَصْبَحْتُ لاَ أَقْرَبَ الغَانِيَا تِ مُزْدَجِرًا عَنْ هَوَاىَ ازدِجَارَا
وَإِنَّ أَخَاكَ الَّذِى تَعْلَمِينَ لَيَالِينَا إِذْ تَحِلُّ الجِفَارَا [٩٢]
تَبَدَّلَ بَعْدَ الصِّبَا حِكْمَةً وقَنَّعَهُ الشَّيْبُ مِنْهُ خِمَارَا

وهو فى كل هذا لا ينسى شبابه اللاهى العابث وذكرياته مع الكاعبات الجميلات فيقول :-

فَقَدْ أَخْرِجَ الكَاعِبَ المُسْتَرَا ةَ مِنْ خِدْرِهَا وأَشِيعُ القِمَاراَ
وَذَاتَ نَوافٍ كَلَوْنِ الفُصُو صِ بَاكَرْتُهَا فَأَدْمَجْتُ ابتِكَارَا

الصورة الخمرية فى القصيدة وهى لا تختلف عن الصورة الخمرية فى باقى قصائده فهو كعادته يصف الخمر من حيث صفاء لونها ، فهى مثل حدق العيون ، ثم يصف كرمه فى الإنفاق على أصحابه ندمائه) واستمراره فى الشراب حتى طلوع النهار ويستغرق وصفه للخمر ستة أبيات .

وصفه للناقة وأخص مشهد شكوى الناقة من طول الرحلة لأنه مشهد مكرر فى شعره الذى قاله فى الناقة فيقول :

فَلاَ تَشْتكِنّ إِلَىَّ الوَجَى وَطُولَ السَّرَى واجْعَلِيهِ اصْطِبَارَا[٩٣]

ويقول الأعشى فى القصيدة رقم (١) :-

لاَ تَشَكَّى إِلىّ مِنْ أَلَمِ النَّسعِ وَلاَ مِن حَفَا وَلا مِنْ كَلالِ
لاَ تَشَكَّى إِلَىَّ وانْتَجِعِى الأَسْـ ـوَدَ أَهْلَ النَّدى وأَهلَ الفِعَالِ

---

(٩٢) الجفار : موضع بالبصرة.

(٩٣) الوجى : أن يشتكى البعير باطن خفّه .

ويقول فى القصيدة نفسها :-

وَتَرَاهَا تَشْكُو إِلَيّ وَقَدْاً   لَتْ طليحًا تُحْذى صُدُورَ النِّعَالِ[٩٤]

كل ما سبق يجعلنى أستريح إلى دراسة القصيدة .

(٢) القصيدة رقم ١٥ [٩٥] وعدد أبياتها اثنان وستون بيتاً :

وينكرها د / شوقى ضيف لهذه الأسباب [٩٦] :

قسمه بثوبى راهب اللج .

البيت رقم ٢٣ يقسم فيه الأعشى بالمسيح وضرب الراهب للناقوس .

ذكره كلمة الرحمن التى لم تشع بين الشعراء إلا فى الإسلام .

وإذا نظرنا إلى هذه القصيدة نجد الآتى :

بدأها الشاعر بلفظ " تيّا " وقد بدأ به قصائده غير ذات مرة

القصيدة فى هجاء أبناء عمومته ويخص منهم عمير بن عبد الله بن المنذر بن عبدان وذكر هذه الخصومة وارد فى ثلاث قصائد أخرى هى : ١٤ [٩٧] ، ٣٨[٩٨] ، ٧٣ [٩٩] .

كما أن قسم الأعشى بثوبى الراهب لا يدل على أن القصيدة منتحلة فالشاعر كثير الترحال رحل إلى الحيرة ونجران ومدح رهبانهم فيقول فى مدحه رهط عبد المدان بن الديان سادة نجران فى القصيدة رقم ٢٢ :-

وكَعْبَةُ نَجْرَانَ حَتْمٌ عَلَيْـ   ـكَ حَتَّى تُنَاخِى بِأَبْوَابِهَا
نَزُورُ يَزِيدَ وعبد المسيحِ   وَقَيْسًا هُمُ خَيْرُ أَرْبَابِهَا

---

(٩٤) طليحاً : معيبة متعبة .

(٩٥)ومطلعها : ألا قل ليت قبل مرتها اسلمى   تحية مشتاقٍ إلأيهَا متَيَّمِ

(٩٦) د / شوقى ضيف ، الأدب العربى فى العصر الجاهلى ، ص ٣٤٣ .

(٩٧) ومطلعها : كفى بالذى لو تولينه لو تجنبا   شفاء لسقم بعدما عاد أشيبا

(٩٨) ومطلعها : يا لقيس لما لقينا العاما   ألعبد أعراضنا أم على ما

(٩٩)ومطلعها : أتانى ما يقول لى ابن بظرى   أقيس يا ابن ثعلبة الصِّباحِ

ولهذا لا يوجد ما يمنع من أن يشيع فى شعره مثل هذه الألفاظ المسيحية.

كما أن ذكره لكلمة الرحمن ليست دليلا على انتحال القصيدة لأن ورود كلمة الرحمن لا يحتاج إلى لقاء الرسول الكريم ، فهى كلمة شائعة فى الأوساط الدينية بالجزيرة العربية.

والذى أريد قوله أن الأعشى لم يذهب إلى النبى إلا وقد علم ببعض من المعانى والألفاظ الإسلامية التى شاعت فى أنحاء الجزيرة خاصة بأن الأعشى كان كثير السفر والترحال فهو لا يفتأ يستقر بمكان حتى يرحل إلى آخر.

مما سبق أستريح إلى نسبة القصيدة للأعشى.

(٣) القصيدة رقم ٢٣ وعدد أبياتها ثمانية وعشرون بيتاً :

ينكر د / شوقى ضيف القصيدة لقسم الشاعر بالمسيح وضرب الراهب للناقوس

١- أعود وأكرر أنه لا يمكن أن ننكر القصيدة لكون الشاعر أقسم بالمسيح وضرب الراهب للناقوس لأنها معانٍ عامة كان يعلمها الشاعر من اتصاله بالبيئات المسيحية .

٢- إذا نظرنا إلى القصيدة نجدها موجهة إلى أبناء عمومته بنى حجدر الذين يعاتبهم الشاعر ، لذا فالمقدمة الغزلية قصيرة لا تتجاوز الخمسة أبيات، وينتقل الشاعر بعدها لتوجيه العتاب لأبناء عمومته ، وليس هذا بغريب على الأعشى فنحن نعلم مدى تعلقه بالقبيلة مفتخراً بها مرة ومدافعًا عنها أخرى. يقول د / شوقى ضيف : " وهو يعيش كذلك فى منازعات قبيلته مع بنى شيبان فيتعرض بالوعيد والتهديد ليزيد بن مسهر الشيبانى ، فإذا حدثت منازعات صغرى بين عشيرته وأبناء عمومتهم من عشائر قيس بن ثعلبة ناصرًا ذاكرًا ما بينهم وبينها من أواصر الرحم ، وعلى نحو ما نرى فى قصائده التى وجهها إلى بنى جحدر وبنى عبدان.

والمعلوم أن القصيدة موجهة إلى بنى جحدر أبناء عمومته وفيها إشارات لهذه الخصومة بين عشيرته وأبناء عمومته

وميثاء التى بدأ بها الشاعر قصيدته من محبوبات الشاعر وقد ذكرها فى القصيدة ٦٤ [١٠٠] .

(١٠٠) لميثاء دار عفا رسمها فما إن يبين أسطارها

تصريحه باسم شيبان بن شهاب الجحدرى وهو من أولاد عمومته فيقول :

وإلاّ فَعُودُوا بالهَجِيمِ ومَازِنٍ وشَيْبَانُ عِنْدِى جُمَّهَا وحَفِيلُهَا[١٠١]

مما سبق أستريح لنسبة القصيدة للأعشى :

(٤) القصيدة رقم ٢٨ [١٠٢] وعدد أبياتها ستة وثلاثون بيتًا :

روى البغدادى البيت ١٢ من هذه القصيدة وقال إنه من قصيدة للأعشى فى مدح النعمان بن المنذر

أما الدكتور / شوقى ضيف فيضعف هذه القصيدة لأن الأعشى قال فيها :

فَلَ تَحْسَبَنِى كَافِرًا لَكَ نِعْمَةً عَلَىَّ شَهِيدُ شَاهِدُ اللهِ فَاشْهَدِ

يلخص فكرة الملائكة الشاهدين المعروفة فى الإسلام [١٠٣] .

إذا نظرنا إلى هذه القصيدة نجد أسلوب الأعشى واضحًا فإذا نظرنا إلى قوله فى هذه القصيدة :-

بِأَجْوَدِ مِنْه نَائِلاً إِنْ بَعْضَهُمْ كَفَى مَا لهُ بِاسمِ العَطَاءِ المُوَعَّدِ

نجده مشابهاً لقوله فى القصيدة رقم ٣ :-

يَوْمًا بِأَجْوَدِ نَائِلاً مِنْهُ إِذَا نَفْسُ البَخِيلِ تَجَهَّمَتْ سُؤَّالَهَا

وقريب الشبه منه قوله :

بِأَجْوَدِ مِنْه نَائِلاً إِنْ بَعْضَهُمْ إِذَا سُئِلَ المَعْرُوفَ صَدَّ وَحَمْحَمَا

بناءً على ما سبق أستريح إلى نسبة هذه القصيدة أيضا إلى الشاعر.

---

(١٠١) جمها : كثرتها حفيلها : جماعتها

(١٠٢)ومطلعها : أترحل من ليلى ولما تزود وكنت كمن قضى اللبانة من دد

(١٠٣) د / شوقى ضيف ، ص ٣٤٣ .

(٥) القصيدة رقم ٧٩ [١٠٤] وعدد أبياتها تسعة وعشرون بيتًا :

وينكرها د / شوقى ضيف لأن الأعشى يدعو فيها لإياس بن قبيصة أن يجزيه الله جزاء نوح عليه السلام إذ أوحى إليه أن يصنع الفلك ليعصمه من الطوفان [١٠٥] .

لا يمكننا أن ننكر القصيدة لهذا السبب فالقصيدة يسرى فيها روح الأعشى ومعانيه وألفاظه مثل تشبيه ضخامة وِركى محبوبته بكومة الرمل الناعمة فيقول:-

هِرْكَوْلَةٌ مِثّلُ دِعْصِ الرَّمْلِ أَسْفَلُهَا   مَكْسُوَّةٌ مِنْ جَمَالِ الحُسْنِ جِلْبَابًا[١٠٦]

وهو تشبيه مشهور عند الأعشى كقوله فى القصيدة ٢١ :-

عَسِيبُ القِيَامِ كَثِيبُ القُعُو   دِ وَهْنَانَـــةٌ نَـاعِمٌ بَالُـهَا[١٠٧]

كما أن لفظ (هركولة) من الألفاظ التى يستعملها الأعشى فى تصوير ضخامة الورك فيقول فى القصيدة رقم ٦ :-

هِرْكَوْلَةٌ فُنُقٌ دُرْمٌ مَرَافِقُهَا   كَأَنَّ أَخْمَصَهَا بِالشَّوكِ مُنْتَعِلُ

أما بالنسبة لقصة نوح فلا نستبعد أن يكون الأعشى قد سمع بها فهى واردة بالإنجيل وسبق أن أشرنا إلى اتصاله بنصارى نجران ومدحه إياهم .

على كلٍّ فإن البيتين وردا فى نهاية القصيدة حتى وإن كانا من وضع الرواة فذلك لا يعنى إنكار القصيدة . لذا فإنى أستريح إلى دراستها .

(٦) القصيدة رقم ١٤ [١٠٨] وعدد أبياتها ثلاثة وأربعون بيتًا :

([١٠٤]) ومطلعها :بانت سعادَ وأَمسى حبلها رابا   وأَحـدثَ النـأى لـى شـوقًا وأَوصـابا

([١٠٥]) د / شوقى ضيف ، الأدب العربى فى العصر الجاهلى ، ص ٣٤٥.

([١٠٦]) هركولة : عظيمة الورك   الدعص : الكثيب

([١٠٧]) عسيب : جريدة النخل المستقيمة   الكثيب : القطعة المتراكمة من الرمل

([١٠٨])ومطلعها :كفَى بالذى تولِينَهُ لَوْ تَجَنَّبَا   شفاءً لسُقْمٍ بَعْدَمَا عَادَ أَشْيَبَا

ويقول د / محمد حسين عن هذه القصيدة بأنها " تمتاز بصدق التعبير والبعد عن التكلف والصناعة فهى صورة من حياة البادية فيما ترسم من صور وما تقدم من مثل تفيض بالوفاء للقبيلة والتمسك بقرابة الدم . "[١٠٩]

ويشكك فيها د / شوقى ضيف لأنها تحمل وصية خلقية بها كثير من الخيوط الإسلامية تجعلها أشبه بموعظة إذا لا يعد القريب قريب النسب وإنما هو قريب الود والبر ، ويقول إنه ليس عاقا ولا ذا نميمة وإنه لا ينتظر من الناس جزاءه وإنما ينتظره من ربه . [١١٠]

الشاعر فى هذه القصيدة يعاتب أقاربه ويشكو منهم بعدهم عنه بالرغم من أنه كثير التقرب منهم ، وهذه المعانى ليست جديدة على شعر الأعشى كما ذكر د / محمد حسين من قبل .

أما عن المعانى الإسلامية التى وردت بالقصيدة فهذا أمر لا يمكن أن نبنى عليه وحده نفى نسبة القصيدة للأعشى ، لأن الأعشى عاش فترة بعد بعثة النبى - صلى الله عليه وسلم ـ وثبت ذهابه إلى مكة ليسلم لولا أن أرجعته قريش وأغرته بالمال ، وخوفته من تحريم الخمر والزنا.

إذا فماذا يكون سبب ذهاب الأعشى إلى النبى ـ صلى الله عليه وسلم ـ إلا إذا كان قد علم بعض المعانى الإسلامية الجليلة التى جعلته يقتفى أثرها عن النبى .

كما يوجد فى القصيدة بعض الملامح التى تجعلنا نرجح نسبتها للأعشى منها :

ذكره لبنى سعد بن قيس معاتباً لهم وهما من بيت الأعشى فيقول :

فَأَبْلغْ بَنِى سَعْدٍ بنِ قَيْسٍ بِأَنَّنِى   عَتَبْتُ فَلَمَّا لَمْ أَجِدْ لِى مَعْتَبَا

قوة الأسلوب وجزالته المعهودتان فى شعر الأعشى عامة وفى الشعر المتعلق بالأهل والقبيلة خاصة .

---

(١٠٩) د / محمد حسين ، ديوان الأعشى ، المقدمة ، ص ب. م.

(١١٠) د / شوقى ضيف ، الأدب العربى ، العصر الجاهلى ، ص ٣٤٤.

(٧) القصيدة رقم ٣٩ [١١١] وعدد أبياتها واحد وخمسون بيتًا :

وينكرها د / شوقى ضيف لما فيها من حديث عن هلاك القرى كما أنها تتضمن فى نحو عشرين بيتًا قصة غزلية ويرى أن تفصيل الأعشى للأحداث فى هذه القصة على هذا النحو سبباً لانتحالها وأنها موضوعة ليست من شعره بل من وضع الرواة. [١١٢]

بالنسبة لظاهرة القصص فى شعر الأعشى يحدثنا عنها د / محمد حسين فيقول : " أما القصص فللشاعر فيه أسلوب يميزه عن سائر الجاهليين ولا يكاد يجاريه فيه إلا امرؤ القيس فهو يسوق الغزل فى كثير من الأحيان على صورة حوار يعرض فيه ما دار بينه وبين صاحبته من حديث وقد يحكى لنا قصته مع صاحبته كيف بعث إليها برسول خبيث وكيف تلطف هذا الرسول فى الدخول..."[١١٣]

ولم يكن هذا الأسلوب مقصوراً على شعر الغزل عنده فقد وجد فى أثناء حديثه عن الخمر أيضًا يقول د / محمد حسين : " وشبيه بهذا الأسلوب فى الغزل أسلوب الشاعر فى بعض خمرياته . "[١١٤]

كما يوجد هذا الأسلوب فى أثناء حديثه عن الملوك الأقدمين والأمم البائدة كما يقول د / محمد حسين وتلوح مسحة من هذا الأسلوب على شعر الأعشى كذلك حين يعرض لتصوير الأمم البائدة والملوك الذاهبين مستخلصا من حياتهم العبرة . " [١١٥]

أما هذه القصيدة إذا نظرنا إليها نجد أ، حديث الأعشى عن هلاك القرى جاء طبيعيا فالشاعر يشكو من هجر محبوبته له وابتعادها عنه بسبب ما ألمَّ به من شيب وشيخوخة ، وكان قبل ذلك الفتى القوى المرغوب ، ولذا فهو يربط بين حاله وحال القرى التى هلكت ، فقبل هلاكها كانت فى قمة عظمتها تمامًا مثل حاله قبل كبر سنه وضعفه .

ولا نعجب من إيراده قصة غزلية بعد ذلك ، فالشاعر يريد أن يثبت لسلمى محبوبته أنه كان مرغوباً قويا ينعم باللذات أيام شبابه .

---

(١١١) ومطلعها : أوصلت صرم الحبل من سلمى لطول جنباتها

(١١٢) د / شوقى ضيف ، الأدب العربى فى العصر الجاهلى ، ص ٣٤٦.

(١١٣) د / محمد حسين ، ديوان الأعشى الكبير ، المقدمة ، ص ب . م .

(١١٤) المصدر نفسه ، ص ب . م .

(١١٥) المصدر نفسه ، ص ب . م .

أما رفض القصيدة من حيث وجود قصة غزلية مفصلة فذاك غير مقبول عندنا ، فأسلوب القص موجود عند الأعشى خاصة فى الخمر والغزل.

والقصيدة رقم ٨ من القصائد التى لا خلاف حول نسبتها للأعشى، وبالرغم من ذلك نجد أن الشاعر يفصل قصة طويلة فى الخمر وردت فى نحو ستة عشر بيتًا فيحكى قصة صاحب له اشتهر بالكرم قد جاءه ليلاً قبل ظهور الصباح ، وكله رغبة فى أن يرافقه الأعشى فجاء يؤامره فى شرب الخمر فذهب معه فى هذا السكون الذى لم يمزقه سوى صياح الديكة ولم تنغصه عين الحسود ثم يمضى فى تصوير الخمَّار بأنه أزرق العينين ويسميه حدادًا وكأنه حارث يزود الناس عن هذا الكنز الثمين من الخمر المختار من بكار القطاف وقد احتوته خابية سوداء مطلية بالقار وصاحبها خنين بها يساوم فى ثمنها مغاليًا فيه ، وينظر الأعشى إلى هذه الخابية الضخمة ويقول له لا أريد غيرها وخذ فيها ما شئت ويبذل فى ثمنها ناقة بيضاء فى حبل عبدها القائم على خدمتها ، ولكن الخمار يتلكأ فى إجابتهم وقد علم شدة حرصهم عليها فيطلب أن يزيدوه فوق ثمنها وتمضى القصة على هذا المنوال من التشويق والتفصيل.

وقد عمدت أن أفصل فى عرض هذه القصة لأوضح أن التفصيل فى الأحداث القصصية موجود عند الأعشى وليس غريباً عليه ولا نستبعده خاصة فى خمرياته وغزلياته .

الأسلوب فى القصيدة من حيث المعانى والصياغة ليس غريبا على الأعشى فلننظر إلى قوله فى هذه القصيدة:

وَأَخُونُ غَفْلَةَ قَوْمِهَا حَذَرًا عَلَيْهَا أَنْ تَرَى ... يَمْشُــونَ حَـوْلَ قِبَـابِهَـا[١١٦]

وقوله :

قَدْ بِتُّ رَائِدَهَا وَشَاةُ مُحَاذِرٍ ... حَذَرًا يُقِلَّ بِعَيْنِهِ أَغْفَالَهَا
فَظَلَلْتُ أَرْعَاهَا وَظَلَ يَحُوطُهَا ... حَتَّى دَنَوْتُ إِذَا الظَّلامُ دَنَا لَهَا
فَرَمَيْتُ غَفْلَةَ عَيْنِهِ عَنْ شَاتِهِ ... وَأَصَبْتُ حَبَّةَ قَلْبِهَا وَطِحَالَهَا

---

(١١٦) قبابها : جمع قبة وهى الخيمة الكبيرة.

وواضح التقارب فى المعنى والأسلوب فى كلا المقطوعتين ، فالمحبوبة محوطة بالرقباء وهم أهلها فى المقطوعة الأولى وزوجها فى المقطوعة الثانية والأعشى هو الصائد الخبير فى كليهما والذى يستطيع أن يصل إلى فريسته فى كلا المقطوعتين .

وكنا قد أشرنا من قبل إلى تكرار مشهد شكوى الناقة فى شعر الأعشى[١١٧]، ولا نعدم وجود هذا المشهد فى هذه القصيدة فيقول الأعشى :-

أَكْلَلْتُهَا بَعْدَ المِرَاحِ	فَـالَ مِـنْ أَصْـلاَبِهَـا [١١٨]
فَشَكَتْ إِلَىّ كَلاَلَهَا	وَالجَهْـد مِـنْ أَتْعَـابِهَا

وبناءً على ما سبق أستريح إلى نسبة القصيدة إلى الأعشى .

(٨) القصيدة رقم ٥٢ [١١٩] وعدد أبياتها ثلاثة وأربعون بيتًا :

وينكرها د / شوقى ضيف لنفس السبب السابق وهو أن القصيدة قصة غزلية مفصلة ولذا فهى منتحلة ـ عنده ـ وخاصة أنها غزل ووصف وليس لها موضوع من مديح أو فخر أو هجاء كما تعودنا عنده . [١٢٠]

ويضيف قائلاً : " ومما يزيدنا شكًّا فيها استرساله فى الخيال مع كل ما يشبه به صاحبته وخاصة حين شبه مذاق ريقها بطعم الزنجبيل والتفاح ممزوجين بعسل النحل فقد أخذ فى وصف من يشتار العسل ويجنيه ، ولم يكن العسل واشتياره مما تعرف به قيس بن ثعلبة فى الجاهلية إنما كانت تعرف به هذيل."[١٢١]

بالنسبة لورود القصة المفصلة فى شعر الأعشى سبق أن قلنا إن هذا ليس غريبًا على الأعشى وقدَّمنا الدليل على ذلك .

أما بالنسبة لقوله : أن القصيدة جاءت غزلاً ووصفًا خالصًا وليس لها موضوع من مديح أو فخر أو هجاء فأورد رأى د / محمد حسين " هذه القصيدة إحدى القصائد

---

(١١٧) انظر القصائد : ٥ / ٢٧ ، ١ / ٣٤ ، ١ / ٣٦ ، ٣٧.

(١١٨) أكللتها : أتعبتها، المراح: النشاط،أصلاب : جمع صلب وهو عظم فى الظهر ذو فقار وهو ما يسمى الآن السلسلة الفقرية .

(١١٩)ومطلعها : أقصر فكل طالب سيمل   إن لم يكن على الحبيب عول

(١٢٠) د / شوقى ضيف – الأدب العربى فى العصر الجاهلى ، ص ٣٤٦.

(١٢١) المصدر نفسه ، ص ٣٤٦.

القليلة فى ديوان الأعشى التى فرغ فيها الشاعر لفنه فلم يمدح ولم يفتخر ولم يهجُ . " [122]

وليس هذا من العجيب أن يفرغ الفنان لفنه بعيدًا عن المؤثرات الأخرى مثل المدح والهجاء وغيره .

إذا نظرنا إلى القصيدة من الناحية الفنية نجد أنها تتميز بظاهرة كثيرة الشيوع فى شعر الأعشى يقول د / محمد حسين : " هذه الظاهرة هى الاستطراد فقد يحدث أن يشبه الشاعر شيئًا بشيء ثم يسترعى المشبه به انتباهه فيستطرد إلى وصفه فى تفصيل طويل وقد كانت هذه الظاهرة معروفة مشهورة عند الجاهليين فى شعر الناقة فكانوا يشبهونها بالنعامة تارة وبحمار الوحش تارة أخرى ثم يستطرد فى وصف المشبه به ، ولكن الأعشى توسع فى استعمال هذه الظاهرة توسعًا ميَّزه عن غيره من الشعراء فاستعملها فى كل فنون الشعر وتكررت هذه الظاهرة فى القصيدة التى بين يدينا ثلاث مرات . " [123]

كما أنه ليس غريباً أن يذكر الأعشى اشتيار العسل وجنيه عندما وصف ريق محبوبته بالعسل لمجرد أن قبيلته لا تشتهر باشتيار العسل وجنيه خاصة وقد ثبت تجول الأعشى بأنحاء الجزيرة ، لذا أرى أن الرجل لم يبعد فى خياله.

وبناءً على ما سبق أستريح إلى نسبة هذه القصيدة للأعشى ودراستها .

(٩) القصيدة رقم ١٢ [124] وعدد أبياتها سبعة وخمسون بيتًا :

وينكرها د / شوقى ضيف لأسلوبها القصصى من ناحية ولأن الأعشى يشير فيها إلى عماه فى آخر عمره ، وهو يرى أن رحلاته تدل أنه كان ضعيف البصر وليس مكفوفًا . [125]

بالنسبة للشعر القصصى عند الأعشى فهو ثابت فى بعض قصائده المطولة التى لا شك فيها وقد تطرقنا إلى هذا من قبل .

بالنسبة لمسألة عماه فلا أرى غرابة فى ذلك فإن دلت الأسفار أنه كان ضعيف البصر فماذا يمنع أن يكف بصره فى آخر عمره .

---

[122] ديوان الأعشى الكبير ، ترجمة د / محمد حسين ، ص ٢٧٤.

[123] د / محمد محمد حسين ، ديوان الأعشى الكبير ، ص ٢٧٤ .

[124] ومطلعها : غَشَيْتُ لِلَيْلَى بِلَيْلٍ خُدُورا   وطَالَبْتَها ونَذَرتَ النُّذُورا

[125] د / شوقى ضيف – الأدب العربى فى العصر الجاهلى ، ص ٣٤٧ ، ٣٤٨.

القصيدة فى مدح هوذة بن على الحنفى وهو من ممدوحى الأعشى المعروفين فقد مدحه فى عديد من قصائده مثل القصائد أرقام ٧ ، ١١ ، ١٣ .

وقد صرح باسمه فى هذه القصيدة بقوله :

أَهَوْذُ وَأَنْتَ امْرؤٌ مَاجِدٌ   ومَجْرُكَ فِى النَّاسِ يَعْلُو البُحُورَا

ذكره لروض القطا فى القصيدة فى قوله :-

بِمَا قد تَربَّع رَوْضَ القَطَا   وَرَوْضَ التَنَاضِبِ حَتَّى تَصيرَا

فقد تكرر ذكر هذا الروض فى القصيدة رقم (١) فيقول :-

تَرْتَعِى السَّفْحَ فَالكَثِيبَ فَذَا قَا   رٍ فَرَوْضَ القَطَا فَذَاتَ الرِّئَالِ[١٢٦]

كل ما سبق يجعلنى أستريح إلى نسبة القصيدة للأعشى .

(١٠) القصيدة رقم ٦٤ [١٢٧] وعدد أبياتها خمسة وعشرون بيتًا :

وينكرها د / شوقى ضيف لأنه لا يوجد فيها غرض واضح إنَّما فيها غزل وخمر . [١٢٨]

كما قلت سابقًا لا يمكننا أن نرفض قصيدة لأنه لا يوجد بها سوى غزل وخمر ، فالشاعر أحيانًا ما يخلص لفنه ولنفسه ، وإذا احتكمنا إلى الصنعة الفنية نجد الآتى :-

القصيدة فى أسلوبها قريبة من أسلوب الأعشى فهى تبدأ بالغزل ثم تمضى إلى وصف الخمر .

---

(١٢٦) ذو قار – روض القطا – ذات الرئال أسماء لأماكن بالجزيرة العربية.

(١٢٧) ومطلعها :لميثاء دار عفا رسمها   فما إن تبين أسطارها

(١٢٨) د / شوقى ضيف – الأدب العربى فى العصر الجاهلى ، ص ٣٤٦ .

إذا نظرنا إلى البيت ١٤ من القصيدة نجده يقول :

فَطَوْرًا تَمِيلُ بِنَا مُرَّةً وَطَوْرًا نُعَالِجُ إمْرَارَهَا

ويقول فى القصيدة رقم ٢٢ :

فَطَوْرًا تَكُون مِهَادًا لَنَا وَطَورًا أَكُونُ فَيعلَى بِهَا

وواضح قرب الصياغة فى البيتين

يقول الأعشى فى وصف ساقى الخمر فى هذه القصيدة :-

وَذُو تُومَتَيْن وقَافُزَّةٌ يَعُلُّ وَيُسْرِع تكْرَارَهَا[١٢٩]

فهو يصف الساقى بأنه ذو لؤلؤتين فى أذنيه يحمل قارورة ويقول هذا المعنى فى القصيدة رقم ٦ فيقول:

ويسعى بها ذو زجاجات له نطفٌ مقلص أسفل السِّربال معتمل[١٣٠]

ويقول فى القصيدة رقم ٥٥ :

يَطُوفُ بِهَا سَاقٍ عَلَيْنَا مُتَوَّمٌ خَفِيفٌ ذَفِيفٌ مَا يَزَالُ مُفَدَّما[١٣١]

وهذا ما يجعلنى أستريح للقصيدة وأطمئن لها .

(١١) القصيدة رقم ٦٥ [١٣٢] وعدد أبياتها اثنان وأربعون بيتًا :-

---

(١٢٩) القافزة والقافوزة : إناء من آنية الشرب . تومتين : لؤلؤتين .

(١٣٠) النطفة : اللؤلؤة العظيمة . معتمل : يخدم ويعمل دائما .

(١٣١) ذفيف : مسرع . مفدم : قد شدّ على أنفه وفمه خرقة بيضاء .

(١٣٢) ومطلعها : ألا يا قتل قد خلُق الجديدَ وحبك ما يمح وما يبيدَ

وينكرها د / شوقى ضيف لأنه لا يوجد فيها غرض واضح وإنَّما فيها غزل ووصف [١٣٣].

تتحدث القصيدة عن صاحبته قتيلة ويدعوها فى القصيدة بقتل وفى موضع آخر من القصيدة قتيل وللأعشى قصائد كثيرة قيلت فى قتيلة.[١٣٤]

تبدأ القصيدة بداية غزلية وهى من خصائص الشاعر فى قصائده بأن يبدأ بالغزل متخلصًا منه إلى وصف الخمر أو إلى وصف الناقة وهذا ما حدث فى القصيدة.

وجود ظاهرة الاستطراد بالقصيدة وقد أشرنا إلى هذه الظاهرة من قبل فهو هنا يصف ثورًا ويعدد أوصافه ثم يشبه ناقته به ، ويعود ويستطرد ثانية حين يصف إعياء ناقته بالحمار الوحشى المريض.

شيوع أداة التشبيه (كأن) فى القصيدة [١٣٥] وهى من أدوات التشبيه الشائعة فى شعره . [١٣٦]

ولننظر إلى تشابه الصياغة فى قوله فى هذه القصيدة :

كَأَنَّ قُتُودَها بِعُنَيْبِسَاتٍ تَعَطَّفُهُنَّ ذُو جُدَدٍ فَرِيد[١٣٧]

وقوله فى القصيدة رقم ٣٢ :

(١٣٣) د / شوقى ضيف – الأدب العربى فى العصر الجاهلى ، ص ٣٤٧ .

(١٣٤) انظر القصائد ١٨ / ١ ، ٣٢ / ٦ ، ٣٤ / ١ ، ٥٥ / ١ ، ٦٥ / ١ ، ٦٨ / ٢ ، ٧٧ / ١ .

(١٣٥) يقول الأعشى :

١- كأن نجومها ربطت بصخر وأحراس تدور وتستريد ٦٥ / ١٣

٢- كأن ظباء وجرة مشرفات عليهن المجاسد والبرود ٦٥ / ١٧

٣- كأن المكره المعبوط منها مدوف الورس أو رب عقيد ٦٥ / ٢٤

٤- كأن قتودها بعنيبسات تعطفهن ذو جدد فريد ٦٥ / ٢٥

(١٣٦) انظر القصائد ١ / ٤ ، ١٤ / ١٥ ، ٣ / ٤ ، ٢٠ ، ٢٧ ، ٢١ / ٢٨ .

(١٣٧) القتود : خشب الرحل وعيدانه . عنيبسات : موضع ورد ذكره فى معجم البلد ولم يحدد .

وَكَأَنَّ القُتُودَ والعِجْلَةَ والـ ـوفْرَ لَمَّا تَلاحَقَ السُّوَّاقُ

وقوله فى القصيدة رقم ٣٤ :

وَشِمِلّةٍ حَرْفٍ كَأَنَّ قُتُودَهَا جَللتـْهُ جَـوْنَ السَّرَاة خَفَيْدَدَا[١٣٨]

ولننظر إلى قوله :

كَأَنَّ ظِبَاءَ وَجْرَةَ مُشْرِفَاتٍ عَلَيْهِنَّ المَجَاسِدُ والبُرُودُ

قريب منه قوله فى القصيدة رقم ١ :-

ظَبْيَةٌ مِنْ ظِبَاءِ وَجْرَةَ أَدْمَاءَ تَسَفُّ الكِبَاثَ تَحْتَ الهَدَالِ[١٣٩]

وبناءً على ما سبق أستريح لنسبة القصيدة للأعشى

(١٢) القصيدة رقم ٧٧ [١٤٠] وعدد أبياتها اثنان وثلاثون بيتا :

وينكرها د / شوقى ضيف لهذه الأسباب :-

(١) الغزل الماجن

(٢) الغزل يستنفد منها أربعة وعشرين بيتا ويليه وصف الناقة فى ثلاثة أبيات وفخر لا يتجاوز خمسة أبيات . [١٤١]

بالنسبة للغزل الماجن فموجود فى كثير من قصائد الأعشى وليس مقصورا على هذه القصيدة . [١٤٢]

---

(١٣٨) شملة : خفيفة . حرف : صلبة . الخفيدد : الظليم وهو ذكر النعام .

(١٣٩) الآدم : ظباء طويلة الأعناق سمر الظهور . الكباث : ثمر الأراك .
الهدال : ما تهدل من الغصون واسترسل .

(١٤٠) ومطلعها:صحا القلب من ذكرى بعدما يكون لها مثل الأسير المكبل

(١٤١) د / شوقى ضيف ، الأدب العربى فى العصر الجاهلى ، ص ٣٤٧ .

(١٤٢) انظر القصائد ٦ / ٦ –٨ ، ٦ / ١١ – ١٢ ، ١٠ / ٤–٦ ، ١١ / ٣ – ٤ .... الخ .

وإذا اتجهنا إلى وصفه الناقة فى قصيدته نجده يصور ضخامتها وتسليتها لهمه بقوله :

فَدَعْهَا وَسَلِّ الهَمَّ عنكَ بِجَسْرَةٍ تَزِيدُ فى فَضْلِ الزَّمَانِ وتَعْتَلِى

ويقول فى بيت أسبه بهذا البيت فى القصيدة رقم ١٨ :-

وَقَدْ أَسَلِّى الهَمَّ حِينَ اعْتَرَى بِجَسْرَةٍ دَوْسَرَةٍ عاقِرِ

وها هو يصفها بالجسرة فى قصيدة ثالثة ويقول :

جَاوزْتُهَا بِطَلِيحٍ جَسْرَةٍ سَرْحِ فى مِرْفَقَيْهَا إذا اسْتَعْرَضتُهَا فَتلُ

والأعشى كثيرا ما يصور ضخامة عجز محبوبته بكومة الرمل الناعمة فيقول فى هذه القصيدة :-

رَوادِفُهُ تَثْنِى الرِّداءَ تَسَانَدَتْ إلى مِثْلِ دِعْصِ الرَّمْلَةِ المُتَهَيِّلِ(١٤٣)

ويقول فى القصيدة ١٨ واصفا قتيلة :

أو بَيْضَةٍ فى الدِّعْصِ مَكْنُونَةٍ أو دُرَّةٍ شِيفَت لَدَى تَاجِرِ

ويقول فى القصيدة رقم ٧٩ :

هِرْكَوْلَةٌ مِثْلُ دِعْصِ الرَّملِ أسْفَلُهَا مَكْسُوَّة مِنْ جَمَالِ الحُسْنِ جِلْبَابَا

---

(١٤٣) الروادف : جمع رادفة وهى طرائق الشحم. دعص : قطعة الرمل المتراكمة
الرداء : ما يلبس فوق الثياب كالجبة والعباءة.

وكقوله فى القصيدة رقم ٢١ :-

عَسِيبُ القِيامِ كَثِيبُ القُعُو   دِ وهْنَانَةٌ ناعِمٌ بَالُهَا

يصف الشاعر فى القصيدة التى نحن بصددها ثغر محبوبته المضيء بنور الأقحوان المضيء فيقول :

وتَضْحَكُ عَنْ غُرِّ الثّنايَا كأنَّهُ   ذُرَى أَقْحُوَانٍ نَبْتُهُ لَمْ يُفَلَّلِ(١٤٤)

فيقول الأعشى فى وصف قتيلة أيضًا فى القصيدة ٣٢ :

وَشَتِيتٍ كَالأُقْحُوَانِ جَلاّه الـ   طَلُّ فِيهِ عُذُوبَةٌ واتِّسَاقُ

فالشاعر يصف ثغرها بأنه متفرق الأسنان فيه عذوبةٌ واستواء كأنه نور الأقحوان الناصع جلاّه النّدى وأذهب ما عليه من الغُبار فأشرق زاهيًا له بريق .

كما يصف الشاعر أنامل محبوبته (بنانها) بأنها مثل هدّاب الحرير الأبيض المفتول الناعم فى قوله :

وَأَلْوَتْ بِكَفٍّ فِى سِوَارٍ يَزِينُهَا   بَنَاتٌ كَهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّلِ(١٤٥)

وهذا قريب من وصفه نعومة أناملها فى القصيدة ٣٢ بقوله :

---

(١٤٤) الثنايا : الأسنان الأربع التى فى مقدم الفم .

لم يفلل : لم يتكسر أى أنه ناضر لم تعبث به يد .

(١٤٥) الهداب : ما استرسل من أطراف النسيج .   الدِّمقس : الحرير الأبيض .

حُرَّةٌ طَفْلَةُ الأنَامِلِ كَالدُّمْـ ـيَةِ لا عَابِسٌ وَلا مِهْزَاقُ[146]

ويقول فى وصف قريب من هذا فى القصيدة (١) :-

حُرَّةٌ طَفْلَةُ الأنَامِلِ تَرْ تَبُّ سُخَـامًـا تَكُفهُ بِخِلالِ[147]

كل ما سبق يجعلنى أستريح لنسبة القصيدة للأعشى .

وَشَتِيتٍ كَالأقْحُوَانِ جَلاّه الـ طَلُّ فِيهِ عُذُوبَةٌ واتِّسَاقُ

(١٣) القصيدة رقم ٨٠ [148] وعدد أبياتها سبعة عشر بيتًا :

وينكرها د / شوقى ضيف لكونها غزلٌ خالصٌ أودعت فى أسلوب ركيك.

كما قلت سابقاً ليس غريبًا على الشاعر أن يخلص لفنه فلا يجب عليه أن يمدح أو يهجو أو يفخر.

من الناحية الفنية نجد أن القصيدة بها بصمات واضحة للأعشى منها :-

تشبيهه الناقة بالأدماء فهو تشبيه تكرر كثيرًا فى شعره ومن هذا قوله فى القصيدة رقم ٨٠ التى بين أيدينا فيقول :

وَجِيدِ أَدْمَاءَ لَمْ تُذْعَرْ فَرَائِصُهَا تَرْعَى الأرَاكَ تَعَاطَى المرْدَ والوَرَقَا[149]

---

[146] مهزاق : كثير الضحك .

[147] ترتب : ينمو ويعتنى به . السخام : الشعر اللين .

[148] ومطلعها :نام الخلى وبت الليل مرتفقا أرعى النجوم عميداً مثبتا أرقا

[149] أدماء : غزالة بيضاء . الفرائص : جمع فريصة وهى لحمة بين الجنب والكتف.

ويقول فى القصيدة (١) :-

وَعَسِيرٍ أَدْمَاءَ حَادِرَةَ العينِ خَنُـوفٍ عَيْـرَانَةٍ شِمْلالِ[١٥٠]

ويقول فى القصيدة ٦٣ :-

وَعَسيرٍ مِنَ النَوَاعِجِ أَدْمَا ءَ مَرُوحٍ بَعْدَ الكَلالِ رَجُوفِ[١٥١]

تشبيهه عجز محبوبته بقطعة الرمل الكبيرة فيقول فى هذه القصيدة:-

وَكَفَلٍ كَالنَّقَا مَالَتْ جَوَانِبُه لَيْسَتْ من الزَّل أَوْرَاكًا ومَا انْتَطَقَتْ[١٥٢]

ويقول فى القصيدة رقم ٢١ :-

عَسِيبُ القِيَامِ كَثِيبُ القُعُو د وَهْنَانَةٌ نَاعِمٌ بَالُهَا

ويقول فى القصيدة ٧٧ :-

رَوَادِفُهُ تَثْنِى الرِّدَاءَ تَسَانَدَتْ إِلَى مِثْلِ دِعْصِ الرَّمْلَةِ المُتَهَيِّلِ

ويقول فى القصيدة رقم ٧٩ :-

هِرْكَوْلَةٌ مِثْلُ دِعْصِ الرَّمْلِ أَسْفَلُهَا مَكْسُوَّةٌ مِنْ جَمَالِ الحُسْنِ جِلْبَابَا

---

(١٥٠) حاردة العين : صلبة العين . خنوف : نشيطة .

(١٥١) عسير : الناقة التى ترفع ذنبها فى عدوها . الناعجة : السريعة .

(١٥٢) كَفَل : العجز والمؤخرة . النقا : قطعة الرمل المحدودبة .

مما سبق أستريح لنسبة القصيدة للأعشى .

(١٤) القصيدة رقم ٧٨ [١٥٣] وعدد أبياتها سبعة وعشرون بيتًا :-

ينكرها د / شوقى ضيف لأنه يصور فيها لهوه ومجونه فى ٢٢ بيتًا ثم يترك لممدوحه خمسة أبيات . [١٥٤]

قلنا سابقًا أن الفنان أحيانًا ما يفرغ لفنه ولنفسه فإذا كان الأعشى فى أغلب الأحيان يتحدث بلسان قبيلته فلا يجب أن نلزمه بذلك فى كل الأحيان ، وليس غريبًا أن يتحدث عن نفسه ولهوه وحياته فى اثنين وعشرين بيتًا ثم يتجه إلى ممدوحه .

الروح السائدة فى القصيدة روح الأعشى والمقطع الخمرى يمثل بصمته على القصيدة ويؤكدها .

ذكره لآلة الصنج مرتين فى القصيدة [١٥٥]،وهو كثير الذكر لها فى قصائده[١٥٦].

(١٥) القصيدة رقم ٤ [١٥٧] وعدد أبياتها اثنان وسبعون بيتًا :

وينكرها د / شوقى ضيف لحديث الأعشى عن طوافه فى البلاد ويذكر فيها زيارته أورشليم والنجاشى ويمضى يتحدث عن قصة سد مأرب وخرابه وتشتت حمير فى البلاد متخذًا من ذلك عظة جديدة [١٥٨] .

بالنظر إلى هذه القصيدة نجد أنها يطمئن لها حتى البيت رقم ٥٠ لأنها تسير على نهج الأعشى فى البداية بالغزل ثم وصف الخمر ثم وصف رحلته فى الصحراء الموحشة ، ثم الاتجاه إلى الممدوح ومدحه وبخاصة أن البيت رقم (٥٠) يمثل النهاية الطبيعية للقصيدة فهو البيت الذى اختتم به الشاعر مدحه لممدوحه قيس .

أما ما جاء بعد هذا البيت من ذكر للأسفار البعيدة وتوسل الابنة لأبيها بعدم الترحال فليس له علاقة بما قبله من أبيات .

---

(١٥٣)ومطلعها :خالط القلب هموم وحزن   وادكار بعد ما كان اطمأن

(١٥٤) د / شوقى ضيف ، الأدب العربى فى العصر الجاهلى ، ص ٣٤٧ .

(١٥٥) قوله : وطنابير حسان صوتها   عند صنج كلما أمسى أرن

٧٨ / ١٥

وقوله :وإذا المسمع أفنى صوته   عزف الصنج فنادى صوت ون

٧٨ / ١٦

(١٥٦) ديوان الأعشى الكبير ، القصائد أرقام :٤٢/٦٢، ٢٢ / ٢٢، ٥٥ / ١١ ، ٧٨ / ١٥ ، ٦٤ / ٢٢ .

(١٥٧) ومطلعها : أتهجر غانية أم تلم   أم الحبل واه بها منجذم

(١٥٨) د / شوقى ضيف ، الأدب العربى – العصر الجاهلى ، ص ٣٤٤ .

كما يتضح المبالغة فى هذه الأسفار البعيدة فإذا كان الأعشى كثير السفر والترحال فى أنحاء الجزيرة العربية فإننا نستبعد أنه زار أورشليم أو الحبشة .

ومما يؤيد قولنا إن القصيدة حتى بيتها الخمسين للأعشى وصف لممدوحه بالكرم فى هذه القصيدة بقوله:

هُوَ الوَاهِبُ المِئَةَ المُصْطَفَا ة كالنَّخْل طَافَ بهَا المُجْتَرِم

وقد ورد هذا الوصف فى كثير من قصائد الأعشى[١٥٩] وواضح فيها قرب الصياغة .

ولذا فإنى أستريح لنسبة القصيدة للأعشى حتى البيت رقم ٥٠ .

(١٧) القصيدة رقم ٦٣ [١٦٠] وعدد أبياتها ثمانية وعشرون بيتًا :

وينكرها د / شوقى ضيف لأنها تفتقد الغرض الواضح وكأن مَنْ نحلوها الأعشى أرادوا بها أن يجروا على لسانه حديثه عن أسفاره البعيدة إلى الغساسنة فى الشام وبنى الحلبذاء فى عُمَان وغيرهم . [١٦١]

قلنا قبل ذلك إن الشاعر أحيانًا ما يخلص لنفسه ولفنه بعيدًا عن الهجاء والمدح والفخر ...إلخ.

---

(١٥٩) قوله فى القصيدة رقم (٣) :

الواهب المائة الهجان وعبدها عوذا تزجى خلفها أطفالها

٣ / ٢٥

وقوله فى القصيدة رقم (٢) :

هو الواهب المائة المصطفا ة كالنخل زينها بالرجن

٢ / ٤٠

وقوله فى القصيدة رقم (٥٥) :

هو الواهب الكوم الصفايا لجاره يشبهن دوما أو نخيلا مكمما

٥٥ / ٣٧

وقوله فى القصيدة رقم (٧٦) :

الواهب المائة الصفا يا بين تالية وحائل

٧٦ / ٤

(١٦٠) ومطلعها :أذن اليوم جيرتى بحفوف صرموا حبل آلف مألوف

(١٦١) د / شوقى ضيف ، الأدب العربى فى العصر الجاهلى ، ص ٣٤٦.

أعود وأكرر ثانية أن العمل الفنى هو الفيصل الرئيسى الذى يجب أن نبنى عليه الحكم.

إذا نظرنا إلى القصيدة من الناحية الفنية نجد الشاعر يبدأ قصيدته بالغزل ـ كعادته ـ متذكرًا أيام شبابه ولهوه وشغفه بفتاة لعوب لا تعرف الهم ولا يستفذها الغضب يستمتع صاحبها وقد اضطجع إلى جنبها فى الليل مستمتعًا بحديثها العذب الحنون.

ثم يتحدث عما أصابه وأصاب محبوبته من الشيب ويقارن بين عهد الشيب وعهد الصبا متذكر خلال ذلك رحلاته المختلفة فى أنحاء الجزيرة العربية ورحلاته إلى الشام والمناذرة .

مما سبق نتبين أن القصيدة تبدو متماسكة يربط بعضها بعضًا .

إذا نظرنا إلى وصف الأعشى لناقته فى هذه القصيدة نجده يقول :-

وَعَسِير من النَوَاعِجِ أَدْمَا ... ءَ مَرُوحٍ بَعْدَ الكَلالِ رَجُوفِ
قَدْ تَعَالَلْتَهَا علَى نَكْظ المِيْط ... فَتَأتِى عَلَى المَكَانِ المَخُوفِ [١٦٢]

ويقول فى إطار نفس المعنى :

تَعَالَلْتُهَا بالسَّوْطِ بعدَ كَلالِها ... على صَحْصَحٍ يَدْمَى بِهِ بِحَضاتُها [١٦٣]

ولذلك فإنى أستريح للقصيدة ولنسبتها للأعشى .

(١٨) القصيدة رقم ٧٦ [١٦٤] وعدد أبياتها واحد وعشرون بيتا :-

وينكرها د / شوقى ضيف لأنها فى المدح مع أنه لا يوجد فيها سوى ثلاثة أبيات فى مطلعها ثم تمضى القصيدة فى الغزل والخمر وهى صورة معكوسة للصورة الطبيعية عنده إذ يبدأ بالغزل ثم يطيل فى المدح . [١٦٥]

---

(١٦٢) تعاللتها : استنزفت نشاطها وطاقتها . النكظ : الشدة . الميط : البعد .

(١٦٣) صحصح : أرض مستوية بحضاتها : لحم القدم وفرسن البعير .

(١٦٤) ومطلعها :هل أنت يا مصلات مب تكر غادة غد فراحل

(١٦٥) د / شوقى ضيف ، الأدب العربى فى العصر الجاهلى ، ص ٣٤٧ .

واضح أن إنكار د/شوقى ضيف للقصيدة هو اختلاف نهجها عن قصيدة المدح فى شعر الأعشى، فللأعشى نهج يسير عليه فى غالب قصائده وهو البداية الغزلية ـ وإن قصرت ـ يليها وصف الخمر ، ثم الرحلة والراحلة متخلصا منها للغرض الرئيسى فى القصيدة من مدح أو فخر أو هجاء ... الخ.

ولكن ليس معنى هذا أن نفرض على الأعشى أن يلزم هذا النهج فى كل قصائده لأنه فنان والفنان لا يلتزم بحدود فاصلة يسير عليها لا يغيرها أو قوالب معينة يتقولب داخلها لأن فى هذا نهايته.

وإذا نظرنا إلى القصيدة نجد الآتى :-

١- القصيدة فى مدح قيس بن معد يكرب وهو من ممدوحى الأعشى المقربين لكرمه معه ويشير محقق الديوان د / محمد محمد حسين إلى أن الأعشى قد نظمها كما يبدو وهو فى ضيافة قيس [١٦٦].

لذا أظن أن الشاعر ليس بحاجة إلى أن ينهج نهجه المعتاد فى قصيدة المدح.

٢- إذا نظرنا إلى وصفه كرم ممدوحه فى قوله :

الواهِبِ المِائَةَ الصَّفَا   يَا بَيْنَ تَالِيَةٍ وحَائِلِ

نجد أن هذا الوصف متكرر فى الكثير من قصائد الأعشى .[١٦٧]

٣- إذا نظرنا إلى قوله فى وصف الخمر :-

ولَقَدْ شَرِبْتُ الخَمْرَ تَرْ   كُض حَوْلَنا تُرْكٌ وكَابِلُ[١٦٨]
كَرَمِ الذَّبيحِ غَرِيبَةً   مِمَّا يُعَتِّقُ اهْلُ بابِلِ

نجده شيبه الصياغة بقوله فى القصيدة رقم (٣) :

---

(١٦٦) د / محمد حسين ، ديوان الأعشى الكبير ، ص ٣٤٦.

(١٦٧) انظر القصائد ٤ / ٤٠ ، ٣ / ٢٥ ، ٥٥ / ٣٧ ، ٧٦ / ٤.

(١٦٨) كابل : اسم مدينة شرق فارس.

وَسَبِيئةٍ مِمَّا تُعَتِّقُ بابِلٌ كَرَمِ الذَّبيحِ سَلَبْتُها جِرْبالها

٤- وإذا نظرنا إلى قوله فى وصف ناقته وسرعتها وتمايلها :

زَيَّافَةٌ أرْمِى بِها بالليلِ مُعْرَضَةَ المَحَافِلْ

نجده شبيه الصياغة بقوله فى القصيدة (١٨) :-

زَيَّافَةٍ بِالرَّحْلِ خَطّارةٍ تُلْوِى بِشَرْخَىْ مَيْتَةٍ قاتِرِ

كل ما سبق يجعلنى أستريح لنسبة القصيدة للأعشى .

(١٩) القصيدة رقم ٣٣ [١٦٩] وعدد أبياتها اثنان وستون بيتا :-

وينكرها د / شوقى ضيف لما فيها من حديث طويل عن فناء الحياة وأن كل شيء فيها إلى زوال فالكل هالك كما هلك ساسان ملك الفرس ومورق ملك الروم وكسرى شاهنشاه ، وهذا عادياء لم يفنه حصناء بتيماء الذى بناه سليمان والنعمان الذى لم تنفعه أمواله ولا ما كان يجبى إليه فلم ينجو من القضاء.

إذا نظرنا إلى القصيدة نجد أن الأعشى يشير إلى محنته التى تمثّلت فى كبر سنه وضعف بصره فى قوله :-

فَإنْ يُمْسِى عِنْدِى الشَّيْبُ والهمُّ والعَشَى فَقَد بِنَّ مِنِّى والسَّلامُ تُفْلَقُ

ومن عباءة هذه الفكرة التى سيطرت عليه كان تطرقه إلى ذكر هؤلاء الملوك وإن لم يكن قد رحل إليهم فعلى الأقل قد سمع بهم خاصة إذا ما كان كثير السفر والرحلة .

ولا عجب أن يخرج من كل ذلك بعظة وهى أن كل شيء مهما بلغ من قوة ومال وجمال فهو فى النهاية إلى زوال وأن لا شيء يقف أمام الدّهر حتى الحجارة الصلبة تنفلق .

---

[١٦٩] ومطلعها :أرقت وما هذا السهاد المؤرق وما بى من سقم وما بى معشق

٤- وبعد الأبيات التى صورت محنته وربطتها بمحن العظماء من الملوك من قبله بدأ الشاعر يعيش ذكرياته السالفة ، فبدأها بالغزل وهو يصف الجارية الجميلة التى دهنت جسمها بالمسك والزعفران .

ثم انتقل إلى الخمر ووصف ساقيها بالنشاط فيقول :

وَشَاوٍ إِذَا شِئْنَا كَمِيشٌ بِمِسْعَرٍ وَصَهْبَاءُ مِزْبَادُ إِذَا مَا تُصَفَّقُ[١٧٠]

ووصف الساقى بالنشاط موجود عند الأعشى كقوله :

يَسْعَى بِهَا ذُو زُجَاجَاتٍ له نُطَفٌ مُقَلَّصٌ أَسْفَلَ السِّرْبَالِ مُعْتَمِلُ[١٧١]

كل ما سبق يجعلنى أستريح إلى نسبة القصيدة للأعشى.

(٢٠) القصيدة رقم ٥٥ [١٧٢] وعدد أبياتها واحد وأربعون بيتاً :

وينكرها د / شوقى ضيف لكثرة ما فيها من ألفاظ فارسية.[١٧٣]

يختلف الرواة فى أمر هذه القصيدة هل هى فى مدح قيس بن معد يكرب أم هى مدح لإياس بن قبيصة الطائى وذلك أن البيت رقم ٣٠ روى على وجهين (تؤد إياس) ، وتيمم قيسا ، ويقول د / محمد حسين فى هذا : " وليس فى القصيدة ما يرجح أحد الوجهين فالقصيدة أشبه بمدائح الأعشى لقيس بن معد يكرب فى أسلوبها الذى يعتمد فى المدح على تعديد ما يهب الممدوح والعناية بإبراز صفة الكرم بنوع خاص ، ومن ناحية أخرى ملأى بالألفاظ الفارسية وتصوير بيئات الخمر ممَّا يناسب مدح إياس الذى كان واليًا للفرس على العراق. " [١٧٤]

---

(١٧٠) شاو : الذى يشوى اللحم كميش : مسرع

(١٧١) انظر إلى قوله فى ذات القصيدة :

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعنى شاو مشل شلول شلشل شول

٦ / ٣٧

(١٧٢) ومطلعها :ألـم خيـالٌ مـن قتيلـة بعـدما وهـى حبلهـا مـن حَبْلنـا فتصـرَّما

(١٧٣) د / شوقى ضيف – الأدب العربى فى العصر الجاهلى ، ص ٣٤٦.

(١٧٤) د / محمد حسين – ديوان الأعشى الكبير ، ص ٢٩٢.

إذا نظرنا للقصيدة نجدها تسير على نهج قصيدة المدح عند الأعشى ، فتبدأ بذكر المحبوبة والتغزل بها ، ثم الانتقال إلى تصوير بيئات الخمر بدءًا من وصف الخمر وإنائها وحرص الخمَّار عليها ونهاية بوصف ساقى الخمر الذى يطوف بها فى خفة ورشاقة وقد علَّق فى أذنيه لؤلؤتين ، وهذا التصوير للخمر وساقيها ليس غريبًا على شعر الأعشى .

فيقول الأعشى فى هذه القصيدة :-

يَطُوفُ بِهَا سَاقٍ عَلَيْنَا مُتَوَّمٌ   خَفِيفٌ ذَفِيفٌ مَا يَزَالُ مُفَدَّمَا (١٧٥)

ويقول فى القصيدة رقم (٦) :-

يَسْعَى بِهَا ذُو زُجَاجَاتٍ له نُطَفٌ   مُقَلَّصٌ أَسْفَلَ السِّرْبَالِ مُعْتَمِلُ(١٧٦)

ويقول فى القصيدة رقم (٦٤) :-

وَذُو تُومَتَيْن وَقَاقُزَّةٌ   يَعُلُّ وَيُسْرِعُ تَكْرَارَهَا(١٧٧)

نلاحظ فى الأبيات السابقة تطابق الأوصاف التى تصف الساقى فهو يضع لؤلؤتين فى أذنيه ، وخفيف نشيط فى عمله .

ثم يمضى فى وصف الرحلة والراحلة ويظهر أثناء ذلك ظاهرة الاستطراد التى أشرنا إليها من قبل

---

(١٧٥) متوم : وضع فى أذنيه تومتين والتومة : اللؤلؤة.

(١٧٦) نطف : جمع نطفة وهو اللؤلؤة العظيمة معتمل : نشيط يعمل دائما

(١٧٧) تومتين : لؤلؤتين

ثم يتجه إلى ممدوحه واصفًا عطاياه الجزيلة فيقول :-

هُوَ الوَاهِبُ الكومَ الصَّفَايَا لجَارِهِ يُشَبَّهْنَ دَوْمًا أَوْ نَخِيلاً مُكَمَّمَا

وهذا الوصف لعطايا الممدوح شهير ومكرر فى كثير من قصائد الأعشى.[١٧٨]

ولننظر إلى وصفه لممدوحه فى هذه القصيدة :-

بِأَجْوَدَ مِنْهُ نَائِلاً إِنَّ بَعْضَهُم إِذَا سُئِلَ المَعْرُوفَ صَدَّ وحَمْحَمَا

ولننظر إلى قوله فى القصيدة رقم (٣) :-

يَوْمًا بِأَجْوَدَ نَائِلاً منهُ إِذَا نَفْسُ البَخِيلِ تَجَهَّمَتْ سُؤَّالَهَا

بعد هذا التشابه الكبير فى الصياغة فى الأبيات السابقة أستطيع أن أطمئن إلى دراسة القصيدة ونسبتها للأعشى ، فأسلوب القصيدة خاص بأسلوب الأعشى ومعانيه فى مدائحه .

(١٧٨) انظر القصائد : ٣ / ٢٥ ، ٤ / ٤٠ ، ٢ / ٤٠.

((شعر المقطعات))

أولا : شعر المقطعات الذى لا أرى فيه انتحالاً :

المقطعة رقم ٤١ [١٧٩] :

تتناول هذه المقطعة حادثة طلاق الأعشى لزوجته يقول د / محمد حسين : وقد روى صاحب الأغانى هذه الأبيات فى أخبار الأعشى ، وذكر فيها ضروبًا لكثير من المغنين المشهورين ، وروى أن الأعشى قالها فى امرأة له من هزان ، تزوجها ثم لم يرضها ، ولم يستحسن خلقها ، فطلقها ."

ويظهر فى هذه المقطعة أسلوب الأعشى واضحًا متمثلاً ذلك فى جزالة الألفاظ وقوة نسجها.

المقطعة رقم ٤٢ [١٨٠] :

وهذا المقطعة وردت فى مدح يزيد وعبد المسيح الحارثيين ، وقد مدحهما الأعشى قبل ذلك فى القصيدتين ٢٣ ، ٣٢.

وهذا يجعلنا نميل إلى نسبة هذه المقطوعة للأعشى وخاصة أن أسلوبها ليس ببعيد عن أسلوب الأعشى.

المقطعتان رقم ٤٥ [١٨١] ، ٤٦ [١٨٢] :

وهاتان المقطعتان موجهتان إلى ابن أخيه خثيم بن حمة بن قيس بن جندل يحرضه فيها على القتال ، وهى معانٍ ـ طالما ـ تحدث عنها الأعشى فى ديوانه وخاصةً فى الشعر الموجه لأبناء العمومة .

ولذلك أستريح إلى نسبة هاتين المقطعتين للأعشى .

المقطعة رقم ٤٧ [١٨٣] :

---

(١٧٩) ومطلعها : يا جارتى بينى فإنك طالقة كذاك أمور الناس غاد وطارقة

(١٨٠) ومطلعها : أيا سيدى نجران لا أوصينكما بنجران فيما نابها واعتراكما

(١٨١) ومطلعها : يا قومنا إن تردوا النكازا

(١٨٢) ومطلعها : ويها خثيم إنه يوم ذَكَر

(١٨٣) ومطلعها : يلمن الفتى إن زلت النعل زلةً وهن على ريب المنون خواذل

ويقول فيها د / محمد حسين : " تتفق هذه الأبيات مع أبيات القصيدة رقم ٢٦ وزناً ، وقافيةً ، وموضوعًا ومن المحتمل أن تكون جزءًا منها ."

وبناءً على هذا فإنى أستريح إلى نسبة هذه الأبيات للأعشى سواءً كانت جزءًا من القصيدة رقم ٢٦ أو مستقلة بذاتها .

(٥) المقطعة رقم ٥٨ [١٨٤] :-

ويتجه فيها الأعشى إلى بعض أبناء عمومته بمعانى اللوم والعتاب ، وهذا ليس بجديد على شعر الأعشى ، وبخاصة الموجه إلى قرابته وأبناء عمومته .

والصياغة فى المقطعة قريبة الشبه بصياغة الأعشى فى بقية الديوان .

لذلك أستريح إلى نسبتها للأعشى.

ثانيا : شعر المقطعات الذى أرى فيه انتحالاً :

وهى المقطعات أرقام ٣٧ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٧ ، ٦١ ، ٦٧ ، ٧٤ ، ٧٥.

وذلك لاختلاف صياغتها عن صياغة الأعشى المعهودة ، ولذلك فإنى لا أستريح إلى نسبتها إلى الأعشى.

الصورة النهائية لديوان الأعشى :

بعد هذا العرض لرأى د / شوقى ضيف فى الأشعار المنسوبة للأعشى نقدم الصورة النهائية لديوان الأعشى وهى المصورة التى أدرسها وأطبق عليها منهجى فى دراسة الإيقاع فى شعر الأعشى.

أولاً : الشعر الموثوق :

عدد القصائد	عدد الأبيات	عدد القطع	عدد الأبيات	المجموع
٤٢ قصيدة	١٧٠٨ بيتًا	٨ قطع	٥٩ بيتًا	١٧٦٧ بيتًا

[١٨٤] ومطلعها :بنى عمنا لا تبعثوا الحرب بيننا كرد رجيع الرفض وارموا إلى السلم

ثانيًا : الشعر المنحول :

عدد القصائد	عدد الأبيات	عدد القطع	عدد الأبيات	المجموع
١٢ قصيدة	٤٦١ بيتًا	٢٠ قطع	٩٤ بيتًا	٥٥٥ بيتًا

٥- الدراسات التى سبقت :

بالرغم من تنبه القدماء لوضوح الجانب الإيقاعى فى شعر الأعشى مما جعلهم يلقبونه " صناجة العرب " ، فإن هذا الجانب لم يحظ بنصيب وافر من الدراسة ، ولعل سبب ذلك هو أن الدراسة التى تناولت الأعشى لم تُعْنَ بدراسة فنه الشعرى قدر عنايتها بدراسة أخباره ، والحديث المتكرر فى المصادر القديمة والدراسات الحديثة عن لهوه ومجونه ، ورحلاته ، وأسفاره ، يقول د / عباس عجلان : " ومن الصعوبات أننا نهتم - بدرجة كبيرة - بالشعر الجاهلى ، وإن اهتممنا بمصادره وقضاياه "[١٨٥]

وحقًا تحرك الاهتمام إلى الشعر الجاهلى ، وبخاصة حينما تسللت إلينا المناهج النقدية الغربية من أسلوبية وبنيوية ونصبة [١٨٦] ، بالإضافة إلى الاجتماعية والنفسية ، والأسطورية ، إلا أن الأعشى لم ينل نصيبا يليق به فى هذا المضمار بالرغم من فحولته.

وقد وجدت أن الدراسات التى تناولت الأعشى تنقسم إلى ثلاثة أقسام :-

-دراسات أدبية.

-دراسات أدبية وبلاغية.

-دراسات لغوية.

---

(١٨٥) د / عباس عجلان ، عناصر الابداع الفنى فى شعر الأعشى ، ص ب ، ط مؤسسة شباب الجامعة بالإسكندرية ، سنة ١٩٨٥ م.

(١٨٦) انظر د / مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس ، بيروت ، ط ٢ ١٩٨١ ، وكمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة نحو تحليل بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦ م ، د / أحمد عبد الحى ، الانفراد – التفرد – الفردية ، دراسة فى شعر عنترة ط دار المعرفة الجامعية سنة ١٩٩٢ م.

أولا : الدراسات الأدبية :

ومعظم هذه الدراسات وردت نكتب تاريخ الأدب ومنها :

تاريخ الأدب العربى فى العصر الجاهلى للأستاذ / محمد هاشم عطية [١٨٧]

تاريخ الأدب العربى ـ العصر الجاهلى ـ للدكتور / شوقى ضيف [١٨٨]

دراسات فى العصر الجاهلى للدكتور / يوسف خليف [١٨٩]

وهذه الدراسات ـ على ما فيها من جدة ـ فإنها اهتمت بتاريخ الرجل وحياته ، ولهوه ومجونه.... الخ.

وقد أشار أ / محمد هاشم عطية فى كتابه تاريخ الأدب العربى فى العصر الجاهلى إلى الإيقاع فى شعر الأعشى فقال : " وكانوا يسمونه صناجة العرب ، لأنه كان يتغنى فى شعره ، وقيل لجهارته وحسن إنشاده ، وجلبة شعره ، قالوا حتى كأنك حين تسمعه تظن أن منشدا آخر ينشد شعره معه ، ويقولون أنه كان أشعر الناس إذا طرب.. "[١٩٠]

وبالرغم من إشارة أ / محمد هاشم عطية للإيقاع فى شعر الأعشى إلا أنه لم يشر إلى نوع هذا الإيقاع ولا إلى طبيعته.

كما أشار د/ شوقى ضيف إلى الإيقاع فى شعر الأعشى بقوله : " ولا يظهر تأثير الحضارة فى سهولة ألفاظه فحسب ، بل يظهر أيضا فى خفة أوزانه وجمال موسيقاها وكأنما أثر فيه كثرة استماعه للمغنيات والغناء فإذا هو يحيل شعره ألحانا ، وأنغاما خالصة، وهو كثرة التنويع فى أوزانه ، يستخدم منها التام والمجزوء ويحسن هذا الاستخدام إلى أقصى الحدود إذ كان يقتدر على الإتيان بالألفاظ العذبة ، والكلمات الرشيقة ، والقوافى المتمكنة " [١٩١]

---

[١٨٧] محمد هاشم عطية ، تاريخ الأدب العربى فى العصر الجاهلى ، ط ١٩٣٦ م.

[١٨٨] د / شوقى ضيف ، تاريخ الأدب العربى ، العصر الجاهلى ، ط دار المعارف سنة ١٩٦١ م.

[١٨٩] د/ يوسف خليف ، دراسات فى الشعر الجاهلى ، القاهرة ، مكتبة غريب ١٩٨١ م.

[١٩٠] أ / محمد هاشم عطية ، تاريخ الأدب العربى فى العصر الجاهلى ، ص ١٢١.

[١٩١] د / شوقى ضيف ، تاريخ الأدب العربى ، العصر الجاهلى ، ص ٣٦٤.

وكان هذا هو كل ما تعلَّق بالجانب الإيقاعى والموسيقى ـ كما أسماه د/ شوقى ضيف ـ ويظهر أن أستاذنا قصد بالإيقاع : الإيقاع العروضى الذى يعتمد على خفة الأوزان والتنويع فيها بين التام والمجزوء والتمكن فى القوافى.

ولكنه لم يعرض تبعا للمنهج التاريخى الفنى الذى التزم به إلى جانب الإيقاع بالمفهوم الذى سنبسطه فى الدراسة.

أما الدكتور / يوسف خليف فلم يشر فى دراسته إلى الجانب الإيقاعى فى شعر الأعشى.

ثانيا : الدراسة الأدبية البلاغية :

وتتمثل فى دراسة الدكتور / عباس عجلان " عناصر الإبداع الفنى فى شعر الأعشى."

وتحدث د / عجلان عن العديد من جوانب الإيقاع فى شعر الأعشى وتمثلت هذه الجوانب فى :

الإيقاع بالحروف :

استخدام الأعشى لحروف اللين فيقول د / عجلان " ولو أعدنا قراءة البيت مرة ثانية للاحظنا أن الأعشى لم يستخدم فيه التضعيف ، وإنما اعتمد على حروف اللين (الواو ، الياء ، الألف) ومن الغريب أنه لون فى استخدامه الأصوات وتمكن ـ فى براعة ـ من استغلال ما لدى هذه الأصوات من طاقة وموسيقى لأن حروف العلة تؤدى مهمة جليلة فى اللغة"[١٩٢]

التكرار فى شعر الأعشى : أشار د / عجلان إلى تكرار الأعشى لحرف معين يكرره فى اللفظ ، فيقول : فعمد إلى حرف معين يكرره فى مطلع لفظه ثم فى مطلع الذى يليه ومن ذلك قوله : لام لائم ، و غداة غد وهذا من شأنه أن يخلق جوا موسيقيا وأن يشيع ترابطا فى الأداء النغمى وربما كرر حرفا معينا ولكن على هيئة مختلفة ليلون فى الأداء وليظهر البراعة الإيقاعية." [١٩٣]

---

(١٩٢) د / عباس عجلان ، عناصر الإبداع الفنى فى شعر الأعشى ، ص ١٢٥.

(١٩٣) المصدر نفسه ، ص ١٧٣.

ويشير أيضا إلى تكرار الأعشى لبعض المقاطع والتراكيب يقول د / عجلان فى ذلك : " وكرر الأعشى بعض التراكيب إمعانا فى الترابط النغمى وكلفا بالتركيز السمعى ، ومن ذلك تركيب أبا ثابت أعاده مرتين... "(١٩٤)

التنوين : ويقول د / عجلان فى ذلك : " وقد استخدم الأعشى التنوين فى أبياته ليسمح بوقفات خفيفة ، ويسمح بنوع من الترجيع النغمى ، بين الفواصل ، وذلك ظاهر فى التنوين "(١٩٥)

الإيقاع العروضى :

أفرد د / عباس عجلان ، خاصة بالموسيقى فى شعر الأعشى وتناول فيه الإيقاع العروضى المتمثل فى الأوزان والقوافى والبحور الشعرية الرشيقة والمجزوءة والراقصة ثم تحدث عن القوافى وإحكامها وعيوبها. (١٩٦)

(ج) الإيقاع الصوتى :

ودرسه د / عجلان تحت اسم علم البديع فتحدث عن بعض فنونه مثل السجع والجناس... إلخ ودرس هذه الفنون دراسة تقليدية فدرسها بمعزل عن بقية فنون البلاغة دراسة تقتصر على بيان الشاهد.

ولذا فإن دراستنا للإيقاع فى شعر الأعشى تختلف عن دراسة وتناول د/عجلان للإيقاع وإن كنا نفيد فى دراسته بحديثه المستفيض عن الإيقاع من ناحية الكلمات الذى أشرنا إليه من قبل.

ثالثا : الدراسة اللغوية :

وهى دراسات تعنى بلغة الشاعر وقضاياها المختلفة من قضايا دلالية وسياقية ومنها دراسة د / زينب العمرى " السمات الحضارية في شعر الأعشى دراسة لغوية وحضارية "(١٩٧)

وتناولت هذه الدراسة القضايا الدلالية ، والعلاقات السياقية فى شعر الأعشى ، كما تناولت دراسة للأساليب والألفاظ والآثار الأجنبية فى لغة الرجل.

---

(١٩٤) المصدر نفسه ، ص ١٧٤.

(١٩٥) المصدر نفسه ، ص ١٧٤.

(١٩٦) المصدر نفسه ، ص ٢٩٦ وما بعدها.

(١٩٧) د / زينب العمرى ، السمات الحضارية فى شعر الأعشى ، دراسة حضارية ولغوية ، رسالة دكتوراه ، مخطوطة بكلية الآداب ، جامعة الإسكندرية.

لذا لم تتناول الجانب الإيقاعى فى شعر الأعشى ولم تعرض له.

وبناء على ما سبق كان اختيارنا لموضوع الإيقاع فى شعر الأعشى وذلك لأن الإيقاع الصوتى قد درس دراسة تقليدية تختلف عن تناولنا له ، أما ما أطلق عليه الإيقاع الصرفى فهذا من اجتهادى.

ثانيا : الإيقاع :

(١) مصطلح الإيقاع :

وقد اعتمدت فى تناولى لمصطلح الإيقاع ومحاولة تطبيقه على شعر الأعشى على دراسة للدكتور / منير سلطان قد صدر بها كتابه (الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى)[١٩٨]

وتعد هذه الدراسة تصورا خاصا للدكتور / منير سلطان ، وقد اقتنعت بهذا التصور فى دراستى للإيقاع فى شعر الأعشى.

وقد تناول د / منير سلطان مصطلح " الإيقاع " فى هذا الكتاب محاولا تحديد المفهوم ، وكيف نشأ ؟ وكيف انتقل بعد ذلك من بيئته الأصلية إلى بيئات أخرى ؟ وبخاصة الدرس البلاغى ، ثم رؤيته الخاصة فى تحديده وكيفية تطبيقه فى الدرس البلاغى.

وقد اعتمدت على هذه الدراسة لما فيها من دقة الاستقصاء والتتبع لحياة المصطلح ، ولما فيها من رؤية أستطيع تطبيقها فى بحثى ، وأيضا ـ كما أشرت من قبل ـ لأنها التزمت منهج التأصيل والتجديد الذى حاولت الالتزام به خلال بحثى هذا.

وتبدأ الدراسة بالبحث عن أصل مصطلح الإيقاع مبينة أنه ارتبط منذ البداية بالموسيقى ، ثم بدأ يتمدد ويتحرك حتى وصل إلى دائرة اللغة فظهر فى عروض الشعر والوزن الصرفى والجرس اللفظى.

ولم يقتصر الأمر على ذلك فحسب ، بل انتقل المصطلح إلى الفنون المختلفة مثل الرسم ، والنحت والتصوير ، والمعمار... إلخ ، كما انتقل إلى أجهزة الإنسان الداخلية من الدورة الدموية إلى التنفس إلى دقات القلب إلى اليقظة والنوم إلى موت الخلايا وميلادها... إلخ.

---

(١٩٨) د / منير سلطان ، الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى ، ص ١١٨ وما بعدها ط ١ ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، سنة ٢٠٠٠ م.

ولذا يرى د / منير أن هناك إيقاعا موسيقيا " وهو الأصل و " إيقاعا لغويا " وإيقاعا نفسيا " وإيقاعا فنيا و إيقاعا بيولوجيا وإيقاعا للظواهر الطبيعية.

ثم انضم الإيقاع اللغوى إلى الإيقاع الموسيقى ـ الأصل ـ بالمفهوم المتداول وهو انسجام النغم ومن ثم أطلق عليه " إيقاع التجانس اللغوى ".

ثم قسم إيقاع التجانس اللغوى إلى ثلاثة أقسام :

الإيقاع العروضى:

إيقاع الوزن الصرفى:

(ج) إيقاع الجرس الصوتى :

كما ضم الإيقاع الحركى والفنى والبيولوجى والنفسى تحت مصطلح "إيقاع التجاوب " موضحا أن الإيقاع فيها جميعا يعتمد على التوافق ، والانسجام وضم إليه (فن القول) وهو إيقاع ليس عروضيا ولا صرفيا ولا صوتيا ولكنه نابع من سلاسة العبارة وانسيابها وجمالها ورشاقتها.

ويضيف قائلا : بأن إيقاع التجانس مجاله " السمع " ومجال " إيقاع التجاوب " البصر والبصيرة الأول مجاله " الصوت " والآخر مجاله " الفكر " أو "الجوهر " ، أو " المضمون " بلا انفصام أو قطيعة بين الصوت والفكر ، بين الوفاء بالمعنى والوفاء بالإيقاع فهما وجهان لعملة واحدة.

ثم شرع د / منير سلطان فى التحدث عن تعريفات القدماء لمصطلح من خلال دراسة للأستاذ / عبد العزيز عبد الجليل بعنوان (الموسيقى الأندلسية العربية فنون الأداء)

ويخرج من هذه الدراسة بتعريف جامع للإيقاع فيقول[١٩٩] (نستطيع أن ننسج من هذا التعريف الجامع : الإيقاع هو : حركات متساوية الأدوار[٢٠٠] تضبطها نسب زمانية [٢٠١] محددة المقادير[٢٠٢] على أصوات مترادفة فى أزمنة تتوالى إلى

---

(١٩٩) د/عبد العزيز عبد الجليل، الموسيقى الأندلسية العربية ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، عدد ١٢٩.

(٢٠٠) ابن سيدة – المخصص ج ١٣ ، باب الملاهى والغناء.

(٢٠١) الكندى ، رسالة فى أجزاء خبرية فى الموسيقى ، تح زكريا يوسف.

(٢٠٢) الفارابى ، الموسيقى الكبير ، ص ٤٣٦ ، شرح د / غطاس عبد الملك خشبة.

متساوية. كل واحدة منها تسمى دورًا[٢٠٣] وهو جماعة فقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية.)[٢٠٤]

ثم عرض لتعريف د / سيد البحراوى لمصطلح الإيقاع بقوله الإيقاع هو تتابع الأحداث الصوتية فى الزمن أى على أزمنة متساوية أو متجاوبة ومعنى ذلك أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى فى نمط زمنى محدد "[٢٠٥]

ويتابع عرض كلام د / سيد البحراوى فيذكر أن دارسى الإيقاع المحدثين اعتادوا أن يستخلصوا من تلك السمات الصوتية ثلاث صفات اعتبروها عناصر للإيقاع الشعرى وهى :-

١- المدى الزمنى.

٢- النبر.

٣- التنغيم.

ويضيف د / منير سلطان قائلا : إن الإيقاع فى أصله للموسيقى حين تحرك داخل اللغة (العروض والصرف ، والجرس الصوتى) ظل متحفظا بسماته مع تغير طبيعته فى الموسيقى عنها فى اللغة.

ثم يشير إلى ما بين " الإيقاع الموسيقى " و " الإيقاع العروضى " من صلة نسب ، فكما للموسيقى نوتة موسيقية " تدون فيها الجمل الموسيقية فى طولها ودرجاتها وطول المسافات فيما بينها... إلخ ، كذلك يعد " علم العروض النوتة التفعيلية لتقطيع الشعر حسب التفعيلات المخصوصة للبحر العروضى ومثلما تشبه النوتة الموسيقية الخريطة الجامدة التى لا معنى لها إلا بالعزف حيث يتحقق الإيقاع النغمى كذلك النوتة التفعيلية خريطة جامدة لا معنى لها إلا بالنظم أو بالإنشاد وهنا يتحقق الإيقاع الصوتى.

وبناء على ما سبق يحدد الباحث فى الشعر بأنه " يعنى تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات محددة النِّسَبِ.

---

(٢٠٣) الحسن بن أحمد الكاتب،كمال أدب الغناء،تح زكريا يوسف مجلة المورد العراقية ص١٣٦ سنة ١٩٧٣ م.

(٢٠٤) الأرموى ، الرسالة الشرقية ، ص ١٩٨ تح هاشم الرجب.

(٢٠٥) د / سيد البحراوى ، العروض وإيقاع الشعر العربى ، ص ١١١ : ص ١٢٦ ، ط الهيئة العامة ، سلسلة دراسات أدبية ، ١٩٩١ م.

ثم يبين أن ثمة اختلافا ما بين موسيقى الشعر وموسيقى النغم ، فموسيقى الشعر تتولد من توالى الحركات والسكنات ، وطول المقاطع وقصرها مع الوقف والاستئناف وهى غير موسيقى النغم التى لها أصولها وقواعدها وطبيعتها.

وهو يرى أن فن الغناء ما هو إلا التحام الشعر بموسيقى النغم فى إنشاد تذوب فيه الحركات والسكنات.

ويضيف د / منير سلطان : إن إيقاع العروض يقع من تكرار الحركات والسكنات بشكل متجانس.

والإيقاع فى الوزن الصرفى يتحقق من تكرار الجوامد والمشتقات من الكلمات التى على وزن واحد فى إطار البيت أو البيتين ، أو العبارة فى النثر ، وهذا فى حقيقة أمره تكرار للحركات والسكنات من خلال ضبط المسافات المكانية التى تؤدى إلى مسافات زمنية للكلمات من حيث ترتيب نظمها فى البيتين أو العبارة فى النثر.

كما يرى أن إيقاع الجرس الصوتى (السجع وأضرابه) تكتمل به الدائرة اللغوية الإيقاعية وزنا وهو العروض وبنية (الصرف) ، وجرسا (البلاغة) ، وذلك كله داخل فى إطار الإيقاع الصوتى الذى يرتبط ارتباطا وثيقا بالوفاء بالمعنى.

ويضيف : إن الإيقاع ضلع من أضلاع البلاغة المعيارية التى تتكون عنده من " تراكيب وصور وإيقاع " ثم يأتى جمال التوظيف ، وأن البلاغة لا تؤمن بالتشقيق لأنه متى تحقق الإيقاع تحرَّكت البلاغة تبحث عن أسراره " وزنا أو صرفا أو جرسا " مع إعطاء جانب الجرس أهمية خاصة لأنه ميدان البلاغة دون العروض والصرف.

ثم يتناول مصطلح " الإيقاع " فى التراث النقدى والبلاغى قائلا : " إن معظم النقاد والبلاغيين لم يستعملوا مصطلح الإيقاع وإنما تركوه للموسيقيين واستبدلوا به ما يفهم منه وعيهم به واحتفاؤهم بأثره فى جمال النظم.

فمثلا حديثهم عن الكلام الموزون ، والمسجوع ، والمتجانس ليس إلا حديثا عن إيقاع التجانس ، كما أن حديثهم عن السلاسة والسهولة والحلاوة والطلاوة... إلخ هو فى مضمونة حديث عن إيقاع التجاوب.

ثم تحدث عن المصطلح عند فئات مختلفة فتناوله عند أ ـ شراح الفلسفة اليونانية أمثال الكندى (ت ٢٥٧ هـ) ، والفارابى (ت ٣٣٩ هـ) ، وابن سينا (ت ٤٢٨ هـ)

، وابن رشد (ت ٥٩٥ هـ) فوجدهم يهتمون بالإيقاع لأنه السمة المميزة للوزن الشعرى المرتبط بالموسيقى واللحن ، مع اختلاف طبيعة الشعر عن طبيعة الموسيقى.

كما وجد أن إيقاع الشعر ـ عندهم ـ مختلف عن إيقاع النثر ، وإيقاع النثر المكتوب يختلف عن إيقاع الخطبة (النثر المنطوق) .

ثم اتجه إلى فئة أخرى وهى فئة النقاد والبلاغيين فلم يجد ذكرا لهذا المصطلح إلا عند ابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ) ، و (أبى هلال العسكرى ٣٩٥) ، وأبى حيان التوحيدى (ت ٤٠٠ هـ) ، والمرزوقى (ت ٤٢١ هـ) ، وحازم القرطاجنى (ت٦٨٤ هـ) ، فى حين لم يجد عند بقية النقاد ذكرا لمصطلح الإيقاع ، ولكن ما وجده كان بمفاهيم توازى مفهوم الإيقاع مثل مفهوم الكلام الموزون ، والخفيف الوقع على الأذن ، والحلو الأثر... إلخ.

فعرض فى البداية لمفهوم الإيقاع عند ابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ) وأبى هلال العسكرى (ت ٣٩٥ هـ) ، والمرزوقى (ت ٤٢١ هـ).

ووجد فهمهم للمصطلح يدور فى فلك الإيقاع بمعنى الأثر الجميل لوقع الحركات والسكنات فى النفس. ثم عرض فى النهاية لجهد كل من أبى حيان التوحيدى (ت ٤٠٠ هـ) ، وحازم القرطاجنى (ت ٦٨٤ هـ) وكلاهما يمتاز بامتزاج الفكر الفلسفى المنطقى بالحس الأدبى الفنى.

وعرض أولا لرؤية أبى حيان للإيقاع وتتلخص فى :-

يوجد فى الإيقاع بلاغة مع غيره من الأدوات.

الشعر أفضل من النثر لبناء الشعر على الإيقاع.

أهمية الإيقاع الخاص بالتجانس الصوتى.

الإيقاع ليس مقصودا لذاته فى العمل الفنى ولذلك فلابد من الوفاء بالمعنى.

وعرض ثانية لجهد حازم القرطاجنى والإيقاع ، فالقرطاجنى لم يستخدم مصطلح الإيقاع صراحة ولكنه تناوله تناول الشيء المتداول المعروف فى أوساط الموسيقيين والشعراء والنقاد فنراه يسميه المسموعات بديلا لمصطلح الإيقاع فيقول:

" وتناسب المسموعات وتناسب انتظامها وترتيباتها جزء يدخل فى تركيب الجملة "(٢٠٦)

ثم يستخلص د / منير سلطان من كلام حازم القرطاجنى أنه لا يميل إلى الفوضى فالفوضى فساد ، والكون نظام ، وعدم التناسب فساد ، والإيقاع نظام... إلخ .

المنهج فى دراسة الإيقاع :

وبناء على ما سبق من دراسة جادة تناولت مصطلح الإيقاع من حيث النشأة والتطور والاستقرار سوف أفيد من هذه الدراسة للإيقاع وبتقسيم الباحث الإيقاع إلى (أ) إيقاع التجانس. (ب) إيقاع التجاوب

أما إيقاع التجانس فيرى أنه الإيقاع المتمثل فى الوزن العروضى ، والإيقاع الصرفى ، والتماثل الصوتى فى (السجع ، والجناس.... إلخ)

ولأن دراستنا تنصب أساسا على الجانب البلاغى وسأتوقف عند التماثل الصوتى أولا ثم التماثل الصرفى المتكسر ، ولذا فلن أتوقف عند تفعيلات العروض.

وأما إيقاع التجاوب فقد اقتصر فيه على ما يتصل بالشعر وما يتولد فيه من (إيقاع السياق ، لأنه تجاوب بين علاقات النظم فيما بينها منة خلال الأساليب والعرض ، من خلال التقديم والتأخير والإيجاز والإطناب.

وسأقسم ـ فى بحثى هذا ـ فنون الإيقاع إلى قسمين :

الإيقاع بالكلمة :

ويندرج تحته فنون (السجع ـ الجناس ـ المشاكلة ـ الطباق الموقع ، الإيقاع الصرفى) وهى فنون يتحقق معها الوفاء بالمعنى والإيقاع.

الإيقاع بالجملة :

ويتمثل فى الازدواج وكل فن ينطبق عليه تحقيق التماثل والتكرار ولكن بين الجمل.

ثم أختم بحثى بخصائص الإيقاع فى شعر الأعشى.

---

(٢٠٦) حازم القرطاجنى ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص ١٢٦، تح / محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ١٩٦٦ م.

(٢) أدوات الإيقاع فى شعر الأعشى:

الإيقاع تكرار ، وتجانس ، وتوافق زمنى ، يؤدى إلى جمال ومتعة ، يعملان عملهما فى الأذن والنفس والعقل ، وليس السجع والجناس والمشاكلة والطباق الموقع إلا أدوات فى منظومة الإيقاع.

وسأتوقف عند ظاهرة التكرار فى شعر الأعشى ، من حيث وردت فى الحرف والكلمة والجملة ، مع استخدام حروف اللين فى القافية.

وذلك لأثبت أن الإيقاع أكبر مما كانوا يطلقون عليه ـ ومازالوا ـ علم البديع ذلك الذى وظفت معظم أدواته فى تحقيق الإيقاع من خلال تكرار الحرف أو الكلمة أو الجملة أو لا يتحقق ، وكذا التورية التى هى استخدام كلمة واحدة بمعنيين مختلفين أو متناقضين والمقصود المعنى البعيد دون القريب المتداول.

وينبغى أن أشير هنا إلى أنى استعنت فى عرضى لخاصية التكرار كأحد أدوات الإيقاع فى شعر الأعشى إلى دراسة الدكتور / عباس عجلان فى كتابه (عناصر الإبداع فى شعر الأعشى)

وتكرار اللفظ يصنع جرسا موسيقيا يستعين فيه الشاعر بشكل أو بآخر فى تجسيد المعنى.

وقد كرر الأعشى فى شعره الحرف والكلمة والجملة.

تكرار الحرف.

ومن ذلك تكرار الأعشى لحرف النون كقوله :

مِنْ نَوَاصِى دُودَانَ إِذْ كَرِهُوا الْـ ... ـبَأسَ وَذُبْيانَ والهِجَانَ الغَوَالِى

وحرف النون كما يقول د / إبراهيم أنيس (النون : صوت مجهور متوسط بين الشدة والرَّخاوة ففى النطق به يندفع الهواء من الرئتين محركا الوترين الصوتيين ثم يتخذ مجراه فى الحلق أولا حتى إذا وصل الحلق هبط أقصى الحنك فيسد بهبوطه فتحة الفم ويتسرب الهواء من التجويف الأنفى محدثا فى مروره نوعا من الحفيف)[٢٠٧]

(٢٠٧) د / إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص ١٦ ، ط ٤ يناير سنة ١٩٦١ م.

ويتحدث د / إبراهيم أنيس عن موسيقية الأصوات المجهورة بقوله : "فالكثرة الغالبة من الأصوات اللغوية فى كل كلام مجهورة ، ومن الطبيعى أن تكون كذلك وإلا فقدت اللغة عنصرها الموسيقى ورنينها الخاص "[٢٠٨]

وإذا كان النون حرفا مجهورا يحقق موسيقية ما فى الكلام فإن تكراره يكثف من هذه الموسيقية فكرره الأعشى فى البيت خمس مرات. فأسهم فى إحداث نوع من الإيقاع والرنين استلزمه مدح الشاعر لشجاعة ممدوحه فى الانتصار على ذبيان وغيرها من القبائل.

وقوله :

وَخَانَ النَّعِيمَ أبَا مالِكٍ وَأيُّ امْرِئٍ لَمْ يَخُنْهُ الزّمَنْ

وكرر الأعشى النون ست مرات وقسمها بالتساوى على شطرى البيت مما أعطى كثافة موسيقية على مستوى البيت كله.

ونرى تكرار النون فى غير ذلك من الأبيات. [٢٠٩]

ومن الحروف التى تكررت بكثرة فى شعر الأعشى فى نطاق البيت حرف الراء وهو من الأصوات المكررة كما أنه صوت مجهور. [٢١٠]

يقول الأعشى :

مَرَحْتُ حُرَّةً كَقَنْطَرَةِ الرُّومِـ ـيِّ تَفْرِى الهَجِيرَ بالأرقال

فوردت الراء ثمانى مرات ، فلم تخلُ كلمة من كلمات البيت إلا وورد بها حرف الراء وهذا التكرار لحرف من الحروف المجهورة المكررة يعد مصدرا من مصادر الإيقاع التى اعتمد عليها الأعشى فى تجسيد المعنى.

ومثله يقول :

رُبَّ رِفْدٍ هَرَقْتُهُ ذلِكَ اليَوْ مَ وأسْرَى مِنْ مَعْشَرٍ أقْتَالِ

---

(٢٠٨) د / إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص ٢١.

(٢٠٩) انظر ديوان الأعشى ، ٢ / ١٩ ، ٢ / ٦٧ ، ٢ / ٦٨ ، ٢ /٦٩ ، ٨ /١١ ، ٨ / ١٧ ، ١٢/٩ ، ٨/١٠ ، ١٥/١٠ ، ١١/١١ ، ١٥ /٦٢.

(٢١٠) الأصوات اللغوية ، ص ٦٦.

وقوله :

وَمَا إِنْ أرَى الدَّهْرَ فى صَرْفِهِ ... يُغَادِرُ مِنْ شَارِخ أو يَفَنْ

تكرار حرف العين.

والعين صوت مجهور مخرجه وسط الحلق[٢١١]. وكرره الأعشى فى العديد من المواضع كقوله :

لَمْ تَعْطِفْ عَلَىَّ حَوارُ ولَمْ يَقْـ ... ـطَعْ عُبَيْدُ عُرُوقَهَا مِنْ خَمَالِ

وقوله :

فَأرَى مَنْ عَصَاكَ أصْبَحَ مَخْذُو ... لاً وَكَعْبُ الّذِى يُطِيعُكَ عَالِى

وقوله :

عُلِّقْتُهَا عَرَضَا وعُلّقَتْ رَجُلاً ... غَيْرِى وعُلّقَ أخْرَى غَيْرَهَا الرَجُلُ

إلى غير ذلك من الحروف التى ترددت فى شعر الأعشى مكررة [٢١٢].

تكرار الكلمة :

---

(٢١١) الأصوات اللغوية ، ص ٦٦.

(٢١٢) انظر ديوان الأعشى :

حرف الميم ١/ ١٥ ، ٢ / ١ ، ٦ / ١٤ ، ٨ / ٢٣ ، ٨ / ٣٨

حرف الفاء ١ / ٢٩ ، ١ / ٦٤ ، ٢ / ١٠ ، ٢ / ٥١

حرف السين ١ / ٣٤ ، ٢ /٢٥ ، ٢ / ٥٥

حرف الدال ١ / ٣ ، ٢ /١٥ ، ٨ /٣٩ ، ٩ /١٠

حرف الباء ١ /٦٦ ، ١/٦٧ ، ١/٢

حرف الهاء ٣/ ٢ ، ٤ / ١٠ ، ٢١ / ٢٨ ، ٣٦/٢١

وقد قصد الأعشى إلى تكرار الكلمة فى العديد من الأبيات وذلك لإضافة مصدر من مصادر الإيقاع فى شعره وهذا التكرار لا يأتى بصورة عشوائية ، ولكن يتطلبه السياق ، ومن ذلك قول الأعشى :

أَنْتَ خَيْرُ مِنْ أَلْفِ أَلْفٍ مِنَ القَوْ ... مِ إذا مَا كَبَتْ وُجُوهُ الرِّجَالِ

وقوله :

فَلأيًا بِلأيٍ حَمَلْنا الغُلا ... مَ كُرْهًا فَأَرْسَلَهُ فَامْتَهَنْ

وقوله :

فَبَانَتْ وفِى الصَّدْرِ صَدْعُ لَها ... كَصَدْعِ الزُجَاجَةِ مَا يَلْتَئِمْ

وقوله :

غَرَّاءُ فَرْعَاءُ مَصْقُولٌ عَوَارِضُهَا ... تَمْشِى الهُوَيْنَى كَمَا يَمْشِى الوَجِى الوَحِلُ

وقوله :

عُلِّقْتُهَا عَرَضَا وعُلِّقَتْ رَجُلاً ... غَيْرِى وعُلِّقَ أُخْرَى غَيْرَهَا الرَجُلُ

فالأمثلة السابقة كرر الأعشى العديد من الكلمات وهذا التكرار يعد مصدرا من مصادر الموسيقى التى اعتمد عليها الأعشى.

تكرار الجملة :

وقد يلجأ الأعشى إلى تكرار الجملة إما فى نطاق البيت الواحد كقوله :

فَلا تَحْسَبَنِّى لَكُمْ كَافِرًا ... ولا تَحْسَبَنِّى أَرِيدُ الغِيَارَا

أو فى نطاق البيتين كقوله :

لا تَشَكِّى إِلَيَّ مِنْ أَلِمِ النَّسْـ ـعِ وَلا مِنْ حَفَا ولا مِنْ كَلالِ[٢١٣]
لا تَشَكَّى إِلَيَّ وانْتَجِعِى الأسْـ ـوَدَ أهْلَ النَّدَى وأهْلَ الفِعَـالِ

(ج) استخدام حروف اللين فى القافية :

يعد استخدام حروف اللين فى القافية أحد المصادر الموسيقية التى لجأ إليها الأعشى فى استخدامه للإيقاع فى تصوير المعنى ، ونظرا لحاجته لتكثيف موسيقى يتناسب وما يعبر عنه. ومن ذلك مجيء الألف فى قافية القصيدة رقم(١):

ما بُكاءُ الكَبِيرِ بالأطْلالِ وسُؤَالِى فَهَلْ تَرُدُ سُؤَالِى

جاء حرف اللين (الألف) فى قافية القصيدة كما تكرر فى البيت أربع مرات بالإضافة إلى تكرار كلمة (سؤالى) مرتين ، هذا بالإضافة إلى العديد من القصائد" [٢١٤]

ومن حروف اللين التى جاءت فى قافية القصائد عند الأعشى (الياء) و(الواو) ، و قد وردا بالتبادل فى أبيات القصيدة الواحدة حيث بادل الأعشى بينهما فى قافية القصيدة ومن ذلك قوله :

فَلَيْسَ بِمُرْعٍ عَلَى صَاحِبٍ وَلَيْس بِمَانِعِهِ أنْ تَحُورَا
وَلَيْسَ بِمَانِعِهَا بَابَها وَلا مُسْتَطِيعٍ بِهَا أَنْ يَطِيرَا

وقوله :

نُعَاطِيكُمْ بالحَقِّ حَتَّى تَبِينُوا عَلى أيِّنَا تُؤَدَّى الحُقُوقُ فُضُولَهَا
وَإلا فَعُودُوا بالهَجِيمِ وَمَازِنٍ وشَيْبَانَ عِنْدِى جَمُّهَا وَحَفِيلُهَا

---

(٢١٣) النسع : السيور التى تَشَدّ على بطن الناقة.

(٢١٤) انظر ديوان الأعشى: القصائد أرقام ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١٦ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٢ ، ٣٨.

وإلى غير ذلك[٢١٥]

ثالثا : منهج البحث :

ولا يعنى هذا أننا نقلل من قيمة الدراسات السابقة ، لأنها كانت لازمة لوقتها ، وكان المناخ الثقافى بحاجة لها ، وكل ما أصبو إليه هو إكمال جوانب أرى أنها لم تكتمل بعد.

ولم تقتصر الدراسة على دراسة الجانب الإيقاعى فحسب ، بل تتجه إلى دراسة هذا الإيقاع وتأثيره فى التراكيب الأدبية والصور الفنية ، ومن ثَمَّ تأثير التراكيب والصور الفنية فيه ، من منطلق أن البلاغة كلٌ لا يتجزأ ، فنرى كيف تأثرت هذه الفنون بالإيقاع من جهة ، وكيف تأثر الإيقاع بهذه الفنون من جهة أخرى ، ثم كيف اتحدت كل فنون البلاغة لأداء معنى من المعانى بالشكل الفنى المناسب الذى غايته الوصول إلى أقصى غايات المعنى.

وليس هذا كل ما نقصد إليه لأننا نسعى من وراء هذه الدراسة البلاغية إلى بيان خصائص الإيقاع عند الأعشى ، عن قناعة منا بأن لكل فنان إيقاعه الخاص الذى يميزه عن أقرانه.

وقد ارتضيت منهج " التأصيل والتجديد " أساسا لدراستى البلاغية ، عن قناعة منى أننا بحاجة إلى التجديد ، فالتجديد والتغيير سنة من سنن الحياة.

ولذا فمنهجنا قائم على البحث عن التراث البلاغى بهدف البحث عن الجهود التى خلصت للفن البلاغى ، وآثرت البحث عنه بعيدا عن النظرات الضيقة التى مالت إلى التقنين وجمع الشذرات تحت حكم قاعدة جامعة مانعة " [٢١٦]

كما ينبغى أن تكون دراستنا للتراث ، كما يقول الدكتور / منير سلطان : "دراسة المحب الذى يقدر عظمة هذا التراث وعظمة الجهود التى تحققت حتى فى عهود الجمود والتأخر ، فكلهم علماء كان هدفهم خدمة الدرس البلاغى فدرسوه قدر استطاعتهم ، ونظروا إليه وفق مقاييس العصر الذى عاشوا فيه ووفق رؤيتهم ، ووفق الظروف التى تعرضوا لها وعاشوا فيها. " [٢١٧]

---

[٢١٥] انظر ديوان الأعشى : القصائد أرقام : ٦٣ ، ٦٥ ، ٦٨.

[٢١٦] د/منير سلطان، بديع التراكيب فى شعر أبى تمام،ص١٩ط منشأة المعارف بالإسكندرية ، ١٩٩٥ م.

[٢١٧] المصدر نفسه ، ص ٢٠.

وإذا كان التأصيل هو أن أدرس القديم ثم أنتقى ما هو مفيد للدرس البلاغى وما يتسم بالحيوية فإن التجديد يعنى أن نضيف إلى هذا القديم الرؤية الجديدة التى تلائم ماضينا التليد ، ولا تجعلنا نتخلف عن ركب السبق والتقدم.

الفصل الأول :
الإيقاع بالكلمة فى شعر الأعشى

أولا : الإيقاع الصرفى :

المصطلح .

الإيقاع الصرفى فى شعر الأعشى .

الإيقاع بالكلمة :-

وهو الإيقاع الذى يتحقق بالكلمة ، وفنون الإيقاع بالكلمة فى شعر الأعشى هى: الإيقاع الصرفى، والجناس ، والفاصلة١ المسجوعة ، والطباق الموقع ، والمشاكلة واختلفت كثافة هذه الفنون فى شعر الأعشى كما يبين الجدول التالى :-

الفن	عدد الشواهد
الإيقاع الصرفى	مئتان وتسعة عشر شاهداً.
الجناس الناقص	مئة وتسعة وأربعون شاهدًا.
الفاصلة المسجوعة	تسعة وستون شاهدًا.
الطباق الموقع	سبعة وعشرون شاهدًا.
المشاكلة	ثلاثة شواهد.
الجناس التام	شاهدان.

وقد قدّمت هذه الفنون على أساس من الكثافة العددية ، وكان الإيقاع الصرفى فى المقدمة

أولا : الإيقاع الصرفى .

(أ) المصطلح :

لم ينل الإيقاع الصرفى حَظَّهُ من العناية والدرس كباقى فنون البلاغة التى تحقق الإيقاع الصوتى ، والتى اعتنى بدراستها القدماء والمحدثون كثيرًا فى كتبهم.

ولا أَعْنِى بكلامى هذا أنّ المكتبة البلاغية خلت تمامًا من الإشارة إليه أو دراسته ، ولكن ما أعنيه هو أن الدراسات التى دارت حوله قليلة.

فدائرة القُدماء تنحصرُ فى قدامة بن جعفر (٣٣٧ هـ) فيقول فى كتابه (نقد الشعر) : " والتصريع هو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد فى التصريف. "[٢١٨] "

وهى إشارة على ما فيها من خلط ما بين السجع والإيقاع الصرفى والازدواج ، ولا عليه من هذا الخلط ، ولكن الذى له أنه التفت إلى الظاهرة ورصدها ومن أسف لم يلتفت إليها أحد. " [٢١٩]

وإذا انتقلنا إلى دائرة البلاغيين المحدثين نجد إشارة إلى الإيقاع الناتج عن تماثل الوزن الصرفى ، وذلك عند د / محمود المسعدى فى إطار تحليله لأحد الشواهد البلاغية ، فيقول معلقاً على قول الشاعر:

ثِقَال إِذَا لاقُوا خِفَافٌ إِذَا دُعُوا   كَثِيرٌ إِذَا شُدُوا قَلِيلٌ إِذَا عُدُّوا

" نلاحظ إمكانيتين فى التقطيع الإيقاعى ، واتفاقاً فى الوزن بين المجموعات. ، واتفاقاً فى الصيغة الصرفية بين (خفاف ، وثقال ، و كثير ، وقليل) والتفعيلات الأربع على وزن فعولن ، وإذا أضفت الطباق فى المعنى بين تلك الصيغ أدركت سِرّ روعة هذا البيت وقوته. "[٢٢٠]

ولا يتوقف الأمر عند الإشارة إليه فحسب ، بل نجد الدراسة البلاغية التى تقف عند الإيقاع الصرفى فتحدده وتدرسه من خلال التطبيق على شعر شوقى فى دراسة د/منير سلطان فى كتابه"الإيقاع الصرفى فى شعر شوقى الغنائى."[٢٢١]

وقام د / منير سلطان بتحديد للمصطلح وتعريفه ، كما أثبت لقدامة بن جعفر دوره فى إشارته إلى الإيقاع الناتج عن تماثل الكلمتين فى الوزن الصرفى.

---

(٢١٨) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تح كمال مصطفى ، ص ٣٨ ، ط الخانجى ١٩٦٣ م.

(٢١٩) د / منير سلطان ، الإيقاع الصرفى فى شعر شوقى ، ص ١٦، منشأة المعارف ، ط ١ سنة ٢٠٠٠

(٢٢٠) محمود المسعدى ، الإيقاع فى السجع العربى محاولة تحليل وتحديد ، ص ٨٥ ، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ط ١٩٩٦ م.

(٢٢١) د / منير سلطان ، الإيقاع الصرفى فى شعر شوقى الغنائى ، ط١ منشأة المعارف سنة ٢٠٠٠ م.

وبعد ذلك تناول دراسة الإيقاع الصرفى فى شعر شوقى ، فيعرفه قائلاً : "هو كلمتان متواليتان بوزن صرفى واحد ، وقد تكونان مسجوعتين ، فيجتمع لهما الإيقاع من مصدرين ، وقد لا تكونان.

وسآخذ بهذا الرأى فى دراستى للإيقاع الصرفى فى شعر الأعشى ، والتى تتحدد فى ثلاث نقاط رئيسة هى :-

التكوين

التشكيل

التوظيف

أولاً : التكوين :-

وأعنى بالتكوين : الضوابط التى اتفق عليها البلاغيون القدماء ، فلكل فن ضوابطه التى تحدده وتميزه عن غيره ، وتكمن براعة الفنان فى تعامله مع هذه الضوابط ، والإضافة إليها ، والتجديد فيها بالقدر الذى تسمح به طبيعة الفن. وعملية التجديد فى الضوابط والإضافة إليها أمر مقصور على الفنان.

وقد ورد الإيقاع الصرفى فى شعر الأعشى فى الأسماء والأفعال ، ومنه المسجوع والمجنس ، ومنه مَا اجتمع له الإيقاع من ثلاثة مصادر (إيقاع الصرف ، وإيقاع السجع ، وإيقاع الجناس الناقص).

(أ) الإيقاع الصرفى فى الأسماء :-

والإيقاع الصرفى للأسماء أكثر منه فى الأفعال فى شعر الأعشى ، وتنوعت الصيغ الصرفية للأسماء تنوعًا كبيرًا ، ومن أكثر الصيغ الصرفية التى تكررت فى شعر الأعشى صيغة (فِعَال)[٢٢٢] ومنه قوله مادحًا:

فَإِنَّ مُعَاوِيَةَ الأَكْرَمِينَ عِظَامُ القِبَابِ طِوَالُ الأَمَمْ

[٢٢٢] انظر ديوان الأعشى: (دفاقا– الصقال)١/٦٢، (دراكا – صيال)١/ ٦٣، (الوساد–النجاد) ٢/ ٨٠ (نجاد – نيام) ٢٨ / ١٤،(عجال – العراق)٣٢ /٤٨،(صعاد– السماط) ٣٨ / ٢٤.٠٠ إلخ.

وتمثل الإيقاع الصرفى فى (عظام ـ طوال) فجاءت الكلمتان على وزن صرفى واحد. وقوله :

وَأَهْلِى فِدَاؤُكَ عِنْدَ النِّزَالِ إِذَا كَانَ دَعْوَى الرِّجَالِ الكَرِيرَا[٢٢٣]

فجاء الإيقاع هنا من جانبين ، الإيقاع الصرفى بين (النزال ، والرجال) والإيقاع الصوتى فى السجع فيهما. والكلمتان جاءتا على وزن صرفى واحد هو وزن فعال ، وجاء الإيقاع مجسِّدًا للمعنى ، فالنزال قتال ، والقتال بحاجة إلى الرجال وبقدر القتال تأتى الحاجة إلى الرجال الذين يثبتون فى ميدان المعركة وهنا يظهر التوازن المعنوى الذى يحققه الوزن الصرفى.

ومن الأوزان التى ترددت بكثرة كذلك فى شعر الأعشى وزن (فاعل) ومنه قوله :-

وإِذَا يُثَوَّبُ صَارِخٌ مُتَلَهِّفٌ وَعَلا غُبَارٌ سَاطِعٌ بِعِمَادِ

وجاء الإيقاع الصرفى بين كلمتى (صارخ ـ ساطع) وهما على وزن صرفى واحد وهو وزن فاعل ، والصارخ هو الملهوف الطالب للنجدة ، والغبار الساطع مثل الاستجابة لهذا الصارخ ، فعلو الغبار كناية عن استجابتهم له ، وهكذا اتحد الشكل مع المضمون من خلال الإيقاع الصرفى.

ومثل ذلك قوله :

فَكَلّنَا مُغْرَمٌ يَهْذِى بِصَاحِبِهِ نَاءٍ ودَانٍ وَمحْبُولٌ ومُحْتَبِلُ[٢٢٤]

إلى غير ذلك. [٢٢٥]

---

[٢٢٣] الكرير : صوت فى الصدر كصوت المختنق يشبه الحشرجة.

[٢٢٤] محتبل : الصائد

[٢٢٥] انظر ديوان الأعشى،(غافل– صاحب)٣ /٨،(لائم – واجم) ٩ / ١ ، (صائغ – زاهر) ٩ / ١١ (الوانى–الفاتر)٤١/١٨،(سادر– قادر)١٨ /٤٥،(خالد–وائل)٢٦ /١، (واصفا – ناعما) ٣٢ / ٤٧ (الراكب – الناجى)٥٥ /١٤،(حاجب – واضح) ٧٧ / ١٤ ، (الوارد – الصادر) ١٨ / ٣٨.

ومن الأوزان التى كثر استعمالها فى شعر الأعشى وزن (أفعل) ومنه قوله:-

وَأَحْلَمُ مِن قَيْسٍ وَأَجْرَأَ مُقْدَمًا لَدَى الرَّوْعِ مِن لَيْثٍ إِذَا رَاحَ حَارِدَا

وقوله :-

جِمَاعُ الهَوَى فِى الرُّشْدِ أَدْنَى إلى التُّقَى وترك الهوى فى الغى أنجى وأوفق

وقوله :-

فَذَلِكَ أَدْنَى أَنْ تَنَالَ جَسِيمَهَا وَلِلْقَصْدِ أَبْقَى فِى المَسِيرِ وَأَلْحَقُ

ووزن (فعيل) ومنه قوله :-

سَمَا بِتَلِيلٍ كَجِذْعِ الخِصَا بِ حُرِّ القَذَالِ طَوِيلِ الغُسَنْ[٢٢٦]

وقوله :

مَنَنْتَ عَلَيَّ العَطَاءَ الجَزِيلْ وَقَدْ قَصَّرَ الضَّنُّ مِنِّى كَثِيرَا[٢٢٧]

إلى غير ذلك من الأوزان.

(ب) الإيقاع الصرفى فى الأفعال :-

والإيقاع الصرفى للأفعال فى شعر الأعشى أقل تنوّعًا ، وأقل عددًا من الإيقاع الصرفى للأسماء.

---

(٢٢٦) الغسن : شعر العرف والناصية

(٢٢٧) الضن : البخل

ومن الإيقاع الصرفى للأفعال قوله مادحًا :-

فَإِنْ يَتْبَعُوا أَمْرَه يَرْشُدُوا وَإِنْ يَسْأَلُوا مَالَهُ لا يَضِنْ

فجاء الإيقاع الصرفى فى كلمتى (يتبعوا ـ يسألوا) وهما على وزن صرفى واحد ، وكلاهما فعل للجزاء.

وقوله مادحًا أيضًا :-

عَوَّدْتَ كِنْدَةَ عَادَةً فَاصْبِرْ لَهَا اغْفِرْ لِجَاهِلِهَا وَرَوِّ سِجَالَهَا[٢٢٨]

الإيقاع الصرفى تمثّل فى قوله (اصبر ـ اغفر) وكلاهما على وزن صرفىٍّ واحدٍ ، والصبر والمغفرة يمثلان العفو عند الممدوح ، والمغفرة مترتبة على الصبر.

وقوله :-

فَأَقْلَلْتَ قَوْمًا وَأَعْمَرْتَهُمْ وأَخْرَبْتَ مِن أَرْضِ قَوْمٍ دِيَارَا

وتمثل الإيقاع الصرفى فى كلمتى (أقللت – أخربت) ، وجاء الإيقاع الصرفى لخدمة المعنى فكلمتا الإيقاع الصرفى تمثلان القدرة الفائقة للمدوح فإذا ما رضى أعطى ورفع قومًا ، وإذا ما سخط أحلّ الدمار بقومٍ آخرين ، فممدوحه يملك القدرة على العطاء ويملك القدرة نفسها على العقاب.

(ج) الإيقاع الصرفى المسجوع :-

فتأتى الكلمتان المتماثلتان فى الوزن الصرفى مسجوعتين فيجتمع الإيقاع من مصدرين ، المصدر الأول : هو الإيقاع الناتج عن تماثل الوزن الصرفى ، والمصدر الثانى : هو الإيقاع الصوتى الذى يحققه السجع.

وقد كثر الإيقاع الصرفى المسجوع فى شكله الرأسى فى شعر الأعشى وخاصة فى نهاية الشطر الثانى من البيت وتعتبر القصيدة رقم (١٨) مثالاً حيّا لهذا النوع ، فنهاية عجز جميع أبيات القصيدة جاء على وزن صرفى واحد مسجوع على وزن (فاعل).

(٢٢٨) السجال : جمع سجْل وهو الدلو العظيم.

ولا يمنع هذا من وجود الإيقاع الصرفى المسجوع فى شكله الأفقى ، وقد أحصيت له ستة عشر بيتًا ، ومن ذلك قوله :-

فَإِنَّكَ فِيمَا بَيْنَنَا فِىَّ مُوزَعٌ   بِخَيْرٍ وَإِنِّى مُوْلَعُ بِثَنَائِكَا

وقوله :-

إِذَا نَزَلَ الحَىَّ حَلَّ الجَحِيشَ   شَقِيّاً غَوِيًّا مُبِيناً غَيُورَا[٢٢٩]

جاء الإيقاع الصرفى المسجوع متمثلاً فى قوله (شقيّا ـ غويّا) فالكلمتان على وزن صرفى واحد ، واتّفقتا فى الحرف الأخير ، فجاء إيقاعهما من مصدرين الصرفى والسجعى ، وجاءت الكلمتان لتصوير حال الزوج المخدوع الذى يغار على زوجته ، فإذا نزل بها الحى اختار مكانًا منفردًا لا أحد فيه ، ولذا فهو شقى بحبها ، غوى فى ظنه أنّه يستطيع منعها عن الناس ، أو إبعادهم عنها ، واتصال الكلمتين عبَّر عن اتصال الشقاء بالغواية ، فكلاهما متعلق بالآخر.

(د) الإيقاع الصرفى المجنَّس :-

والمقصود بالمجنس هو الجناس ناقصاً ، فتأتى الكلمتان لهما نفس الوزن الصرفى ومتجانستين جناساً ناقصاً.

وأكثر هذا النوع موجود فى الشكل الرأسى للقصيدة وقد أحصيت له تسعة وعشرين شاهداً.

وقد لاحظت أن شواهد الإيقاع الصرفى المجنّس الرأسى مسجوعة فيكون بذلك قد اجتمع ثلاثة مصادر للإيقاع :

١-إيقاع الوزن الصرفى.

٢-إيقاع الجناس الناقص.

٣- إيقاع السجع.

---

(٢٢٩) الجحيش : أن تنزل ناحية منفرداً   مبيناً : مبعداً

ومن ذلك قوله متغزلاً :-

وتَسْخُنُ لَيْلَةَ لا يَسْتَطِيعُ نُبَاحاً بها الكَلْبُ إلا هَـرِيـرَا[٢٣٠]
تَرَى الخَزَّ تَلْبَسُه ظَاهِراً وَتُبْطِنُ مِنْ دُونِ ذَاكَ الحَرِيرَا

الإيقاع تمثل فى (هريرا ـ الحريرا) وقد توافر للكلمتين ثلاثة مصادر للإيقاع :

١- إيقاع الوزن الصرفى وزن (فَعيل). ٢- إيقاع السجع بالراء.

٣- إيقاع الجناس الناقص لاختلاف النوع.

وجاءت (هريرا) الأولى داخلة فى صورة كنائية رائعة فكنى الشاعر عن برودة هذه الليلة بصوت الكلب الضعيف ، وصنعت الكناية مبالغة فى شدة الحرارة والدفء الناتج عن المحبوبة ، والحرير يعبر عن رفاهية المحبوبة وترفها فجاءت كلمتا الإيقاع محققتين للمعنى.

أما الإيقاع الصرفى المجنس فى الشكل الأفقى فلم أجد له سوى ستة شواهد وقد ظهر فى بعض هذه الشواهد وجود الظاهرة السابقة من اجتماع ثلاثة مصادر فى كلمتى الإيقاع.

ومن ذلك قول الأعشى :-

ثُمَّ دَانَتْ بَعْدَ الرِّبَابِ وكَانَتْ كَعَـذَابٍ عَقُـوبَةُ الأَقْـوَالِ[٢٣١]

(فدانت ، وكانت) توافرت لهما ثلاثة مصادر إيقاعية :

(١) إيقاع صرفى (٢) إيقاع السجع (٣) الجناس الناقص.

---

(٢٣٠) الهرير : صوت دون النباح ، أى أن جسمها ساخن فى الشتاء فنباح الكلب الضعيف كناية عن برودة الليلة ودليل على سخونة جسم المحبوبة فى الشتاء.

(٢٣١) الأقوال : الملوك

وقوله :-

أَجُبَيْرُ هَلْ لأَسِيرِكُمْ مِنْ فَادِ أَمْ هَلْ لِطَالِبِ شِقَّةٍ مِنْ زَادِ

إلى غير ذلك. [٢٣٢]

والإيقاع الصرفى المجنّس جاء فى شعر الأعشى جناساً ناقصاً لاختلاف النوع عدا شاهد واحد جاء لاختلاف الترتيب.

ويقول الأعشى مادحاً (قيس بن معد يكرب) :-

هُوَ الوَاهِبُ المِئَةَ المُصْطَفَاة إِمَّا مِخَاضاً وَإِمَّا عِشَارَا [٢٣٣]

وَكُلَّ كُمَيْتٍ كَأَنَّ السَّلِيـ ـطِ فِى حَيْثُ وَارَى الأَدِيمُ الشِّعَارَا[٢٣٤]

وجاء الإيقاع الصرفى المجنس فى (عشارا ـ الشعارا) وهو جناس ناقص لاختلاف الترتيب وتماثلت الكلمتان فى إيقاع صرفى واحد (فعال) ، والكناية فى (الواهب. عشارا) عن كرم الممدوح وجاءت لتعبر عن المبالغة فى هذا الكرم فالممدوح يهب النوق حتى ولو كانت عشارا.

وجاءت (شعارا) كلمة الإيقاع الثانية وهى الخيل التى يغطى ظهرها الشعر لتدل على كرمه فجاء الإيقاع مجسداً للمعنى ملازماً له.

ثانياً : التشكيل :-

والتشكيل هو : عرض الفنّان للكلمتين الموقعتين من خلال البيت أفقيا ومن خلال القصيدة رأسيا ، ومحاولة تنويع هذا الإيقاع من حيث القوة والتوسط فى القوة أو فى الضعف ، فتكون الكلمتان الموقعتان متلاحقتين بلا فاصل أو يكون ثمَّ فاصل ، أو أكثر من فاصل.

والتشكيل يمنح الفنان الفرصة فى تنويع مواضع الإيقاع ، وهذا التنويع لا يكون عشوائياً ، ولكن يقصد إليه الفنان فى توظيف الإيقاع فى تجسيد المعنى المراد.

---

[٢٣٢] انظر ديوان الأعشى ، (خاف – خال) ١٢ / ٢٨ ، (سادر – القادر) ١٨ / ٤٥ ، (هواهن – نواهن) ٦٣ / ٦ ، (يرهب – يذهب) ٣٠ / ١٨ ، ١٩.

[٢٣٣] العشار : الحوامل وهى أثمن وأغلى لما فى بطونها.

[٢٣٤] الكميت : الفرس تضرب حمرته إلى السواد السليط : دهن السمسم

واتخذ الإيقاع الصرفى أشكالاً عديدة فى شعر الأعشى ومنها :-

(١) الكلمتان الموقعتان المتعاقبتان بلا فاصل :-

وتعاقب الكلمتين الموقعتين بلا فاصل يتميّز بالقوة والشدة كقوله مادحاً:-

فَرْعُ نَبْعٍ يَهْتَزُّ فى غُصُن المَجْـ ـدِ غَزِيرُ النَّدَى شَدِيدُ المِحَالِ

الإيقاع الصرفى فى (فرع ـ نبع) وأضيف إليه إيقاع السجع فتضاعف حجم الإيقاع ، ثم تعاقبت الكلمتان بلا فاصل ، فازداد الإيقاع قوة وشدة ، وهذا التضعيف الإيقاعى مناسب لحال المدح ، فالشاعر يريد أن يصل إلى قلب ممدوحه ويستميل نفسه عن طريق الإيقاع.

وقوله مفتخراً :-

وَلا كُشُفٌ فَنَسْأَمَ حَرْبَ قَوْمٍ إِذَا أَزِمَتْ رَحًى لَهُمْ رَحَانَا[٢٣٥]

الإيقاع الصرفى فى (حرب ـ قوم) وهو إيقاع متصل يتميز بالقوة والشدّة ، ويدل على اتصال قبيلته بالحرب وهذا يناسب مقام الفخر.

(٢) إيقاع صرفى مفصول بفاصل واحد :-

وهذا الفاصل يعطى الفرصة لالتقاط الأنفاس وتهدئة الإيقاع ، كما يسمح للمعنى أن يتبلور فى ذهن السامع ، وأن يأخذ حقه فى التجسيد والاكتمال ، ويمنح الفنان الفرصة فى التنويع وظهر ذلك جليّا فى قوله :-

رَفِيعَ الوِسَادِ طَوِيلَ النِّجَا دِ ضَخْمَ الدَّسِيعَةِ رَحْبَ العَطَنْ[٢٣٦]

يظهر هذا البيت موسيقية الأعشى ، فجاء الإيقاع الصرفى بين (رفيع ـ طويل) ، و (الوساد ـ النجاد) ، و (ضخم ـ رحب) وجاء الفاصل بين هذه الأوزان المختلفة ليمنح الفنان القدرة على خلقٍ إيقاعى جديد يتمثل فى الازدواج بين

---

(٢٣٥) كشف : جمع أكشف : وهو من ليس معه ترس فى الحرب ، أزمت : اشتدت

(٢٣٦) النجاد: حمائل السيف ، الدسيعة : الجفنة الكبيرة كناية عن كرمه ، العطن : المناخ حول مورد الماء

قول الأعشى (رفيع الوساد ، وطويل النجاد) وتنويع الصيغ الصرفية يخفف من رتابة الإيقاع لو كانت الصيغ الصرفية فى البيت على وزن واحد.

وبدأ الأعشى بيته بـ (رفيع) وأراد أن يعيد النغمة مرة ثانية فجاء بـ (طويل) وفصل بينهما بفاصل (الوساد) وأراد أن يعيد نغمة الوساد فجاء بـ (النجاد) وفصل بينهما بفاصل (طويل) ثم نوع فى صيغه الصرفية بصيغة جديدة (فَعْل) فجاء بـ (ضخم) وفصل بفاصل ثم أعاد نغمتها فى (رَحْب) ولم يكتفِ الأعشى بذلك فجاءت (الوساد ـ النجاد) مسجوعتين فأضاف إلى الإيقاع الصرفى بينهما إيقاع السجع. فتفجّر البيت بالموسيقى وكأنه يعزف.

ولا عجب فالشاعر يمدح ويريد العطاء فوظّف الطاقة الموسيقية فى البيت لأداء المعنى. ومن ذلك قوله واصفاً الخمر :-

كُمَيْتَ عَلَيْهَا حُمْرَةٌ فَوْقَ كُمْتَةٍ يَكَادُ يَفرى المَسْكَ مِنْهَا حَمَاتُهَا[٢٣٧]

(٣) إيقاع صرفى مفصول بفاصلين :-

وهنا يزداد الإيقاع هدوءاً عن سابقه كما يزداد امتداداً ومن ذلك قوله مفتخراً بقدرته الشعرية:

وَغَرِيبةٍ تَأْتِى المُلُوكَ حَكِيمَةٍ قَدْ قُلْتُهَا لِيُقَالَ مَنْ ذَا قَالَهَا[٢٣٨]

فالإيقاع الصرفى واقع بين (غريبة ـ حكيمة) وهما فى تصريف واحد على وزن (فعيلة) والغريبة قصيدة الأعشى والحكيمة قصيدته ، وبين الغرابة والحكمة تظهر مقدرة الشاعر فى نسج قصائده فهى تدهش سامعها لغرابتها ولحكمتها فيتساءل من يسمع :- من قائل هذه الغريبة الحكيمة ؟

---

(٢٣٧) كميت : الخمر كمتة : حمرة تضرب إلى السواد يفرى : يقطع
المسك : الجلد حماتها : حرارتها.

(٢٣٨) غريبة : قصيدة غريبة لذلك ينقلها الرواة.

ومن ذلك قوله واصفاً ناقته :-

وَعَسِيرٍ مِنَ النَّوَابِحِ أدْمَا ءَ مَرُوحٍ بَعْدَ الكَلاَلِ رَجُوفِ

فالإيقاع الصرفى بين (مروح ـ رجوف) فهما على وزن (فعول) والناقة المروح هى النشيطة والرجوف أى يهتز الرحل فوقها لنشاطها لذا جاءت كلمة الإيقاع الثانية نتيجة لكلمة الإيقاع الأولى مروح فعانق المعنى الإيقاع وساعد طول الفاصلين فى تصوير مدى تحمل الناقة للتعب وحفاظها على نشاطها وحيويتها. إلى غير ذلك. [٢٣٩]

(٤) إيقاع صرفى مفصول بأكثر من فاصلين :-

وهو كثير فى شعر الأعشى ، والشاعر لا يأتى به عشوائياً ، ولكنه يقصد إليه فيمتد معه الإيقاع ، ويزداد هدوءاً ، ويمنح الفنان الفرصة للتعبير عمّا يجيش بداخله ولكن فى صورة هادئة ، ولذا فالدافع إلى هذا هو المعنى وكيفية صوغه ، والتعبير عنه من خلال موهبة الشاعر. ومن ذلك قوله :-

وَعَوْرَاءَ جَاءَتْ فَجَاوَبْتُهَا بِشَنْعَاءَ نَافِيَةٍ للرَّقَم [٢٤٠]

فجاء الإيقاع بين (عوراء ـ شنعاء) ، وكلاهما على وزن صرفى واحد (فعلاء) وفصل بينهما أكثر من فاصلين. وقوله :-

والسَّاحِبَاتِ ذُيُولَ الخَزِّ آونَةً وَالرَّافِلاتِ عَلَى أعْجَازِها العِجَل[٢٤١]

فالإيقاع الصرفى بين (الساحبات ـ الرافلات) وفصل بينهما بأربعة فواصل ، فجاء الإيقاع هادئاً مناسباً لبطء حركة هؤلاء النسوة الضخام.

إلى غير ذلك. [٢٤٢]

---

(٢٣٩) انظر ديوان الأعشى : ١ / ٦٢ ، ٣٣ / ٤٣ ، ٣٨ / ٢٤ ، ١٨ / ٥٢ ، ٥٣.

(٢٤٠) العوراء : الكلمة القبيحة الرقم : الداهية

(٢٤١) العجل : جمع عجلة ، وهى القربة الصغيرة المملوءة بالماء.

(٢٤٢) انظر ديوان الأعشى : ١ / ١٩ ، ١ / ٧٠ ، ٢ / ٤٥ ، ٣ / ٤٩ ، ٥ / ٣٩.

(٥) الإيقاع الصرفى الرأسى :-

وهو كثيرٌ جداً فى شعر الأعشى ، وكما ذكرت من قبل أن القصيدة رقم (١٨) مثال حى للإيقاع الصرفى الرأسى ، فجميع أبيات القصيدة بها إيقاع صرفى رأسى.

(٦) إيقاع صرفى رأسى أفقى :-

إن رصد التشكيلين الأفقى والرأسى للكلمات المُوقَّعة يقوم على الاعتماد على الطبيعة الأصيلة للشعر ، وهى (الإنشاد) ، والإنشاد سماع تتعقّبه الأذن من توالى وقع الأبيات على الأذن رأسيا ، ويكون التشكيل الرأسى على مستوى القصيدة كلها.

أما التشكيل الأفقى فهو على مستوى البيت الواحد ، وذلك يكون حين تتولى قراءة القصيدة ، فالأذن تلمح التشكيل الرأسى ، والعين تلمح الرأسى بالإضافة إلى الأفقى.

وقد يأتى الإيقاع الصرفى فى الصورة الرأسية ، والأفقية معاً ، ومن ذلك قول الأعشى :-

كَمْ فِيهِمُ مِنْ شَطّبَةٍ خَيْفَقٍ ... وَسَابِحٍ ذِى مَيْعَةٍ ضَابِرِ [٢٤٣]

وَكُلِّ جَوْبٍ مُتْرَصٍ صُنْعُهُ ... وَصَارِمٍ ذِى رَوْنَقٍ بَاتِرِ [٢٤٤]

ومن هذا قوله :-

فَهَذَا الثّنَاءُ وَإِنِّى امْرُؤٌ ... إِلَيْكَ بِعَمْدٍ قَطَعْتُ القَرَنْ [٢٤٥]

وَكُنْتُ امْرَءً زَمَناً بِالعِرَاقِ ... عَفِيفَ المُنَاخِ طَوِيلَ التَّغَنْ [٢٤٦]

وقوله :-

وَسَبِيئَةٍ مِمَّا تُعَتِّقُ بَابِلُ ... كَدَمِ الذَّبِيحِ سَلَبْتُهَا جِرْيَالَهَا

وَغَرِيبَةٍ تَأْتِى المُلُوكَ حَكِيمَةٍ ... قَدْ قُلْتُهَا لِيُقَالَ مَنْ ذَا قَالَهَا

---

[٢٤٣] شطبة : فرسة طويلة خيفق : خفيفة سريعة

[٢٤٤] جوب : ترس مترص : محكم صارم : قاطع

[٢٤٥] بعمد : بقصد القرن : القرين والشبيه

[٢٤٦] التغن : الاستغناء

وقوله :-

وَمَنْكُوحَةٍ غَيْرُ مَمْهُورَةٍ	وَأُخْرَى يُقَالُ لَهَا فَادِهَا [٢٤٧]
وَمَنْزُوعَةٍ مِنْ فِنَاءِ امْرِئٍ	لِمَبْرَكِ آخَرَ مُزْدَادِهَا

ثالثاً : التوظيف :-

إن الغرض من التوظيف هو بيان تأثير الإيقاع فى بقية فنون البلاغة وبيان تأثره بها ، وهل نجح الفنّان فى توظيف إيقاعه مع بقية فنون البلاغة لتجسيد المعنى المراد ؟

والمراد من التوظيف أيضاً بيان أن الفنون البلاغية ليس بعضها بمعزلٍ عن بعض ، فكلها تصب فى نهرٍ واحدٍ.

والمراد من التوظيف أيضاً بيان أن الإيقاع لم يأتِ حلية لتزيين المعنى وهى فكرة سيطرت على كثيرٍ من البلاغيين ولا تزال. [٢٤٨]

ولذلك أدرس الإيقاع الصرفى مع :

(١) التراكيب الفنية. (٢) الصورة الفنية. (٣) الإيقاع [٢٤٩].

أولاً : التراكيب والإيقاع الصرفى :-

ومع التراكيب أدرس الإيقاع الصرفى مع الكلمة والجملة.

(١) أحوال الكلمة والإيقاع الصرفى :-

وأدرس أحوال الكلمة فى شعر الأعشى مع الإيقاع الصرفى من خلال:

(أ) التعريف والتنكير . (ب) التقديم والتأخير.

(أ) التعريف والتنكير :-

والإيقاع مع الكلمة يبحث عن أثر الكلمة ووقعها فى الأذن ، والتراكيب تبحث عن المعنى ومعنى المعنى ، والصور تبحث عن التجسيد والخيال.

---

(٢٤٧) غير ممهورة : سبية أخذت قهراً.

(٢٤٨) د / أحمد المراغى (علوم البلاغة – المعانى – البيان – البديع) ص ٤١٤ ، ط دار الآفاق العربية سنة ٢٠٠٠ م.

(٢٤٩) الإيقاع هنا على إطلاقه بكل أدواته.

وإذا تناولنا الإيقاع الصرفى فى شعر الأعشى نجده استعمل الكلمتين الموقعتين معرفتين واستعملهما منكرتين ، واستعملهما متغايرتين أى أحد الكلمتين معرفة والأخرى نكرة.

١- كلمتا الإيقاع الصرفى معرفتان :-

والتعريف يكسب الكلمة تخصيصاً ، وقد يكسبها تعظيماً وأهمية ، وقد يعطيها تحديداً ، وكل ذلك راجع إلى السياق الوارد فيه الكلمتان.

وجاء التعريف فى أكثر من صورة ، فجاءت الكلمتان معرفتين بـ (الـ) ومن ذلك قوله مادحاً :-

عِنْدَهُ الحَزْمُ والتُّقَى وَأَسَا ع وَحَمْلٌ لِمُضْلِعِ الأَثْقَالِ
الصَرْ (٢٥٠)

تمثل الإيقاع الصرفى فى كلمتى (الحزم ـ الصرع) وكلاهما معرفتان بالألف واللام ، وقد أكسبهما التعريف تخصيصاً وقوة فقصر الحزم على الممدوح كما خصَّه بمداواة الصرع وهو الكبر والتعجرف ، وكلمتا الإيقاع تمركز حولهما قوة الممدوح وقدرته على التأثير فى الآخرين.

وقد يكسب التعريف بـ (أل) الكلمة تعظيماً ومن ذلك وصفه لمجموعة من النساء الضخام فى الحانة :-

وَالسَاحِبَاتِ ذُيُولَ الخَزِّ آوِنَةً والرَّافِلاتِ عَلَى أعْجَازِهَا
العِجَلُ

فالإيقاع الصرفى جاء بين (الساحبات ـ الرافلات) وكلاهما على وزن صرفىّ واحد ، وأكسبهما التعريف قوة وتعظيماً ، فهؤلاء النسوة الضخام لا يمشين إلا متبخترات.

---

(٢٥٠) التقى: الحذر،أسا: داوى ، الصرع : داء يبطل الحس ويمنع الحركة ويقصد به الشاعر الكبر والتيه.

ومثل ذلك قوله :-

وَرَجْرَاجَةٌ تُعْشِى النَّوَاظِرَ فَخْمَةٌ   وَجُرْدٌ عَلَى أَكْنَافِهِنّ الرَّوَاحِلُ[٢٥١]

الإيقاع الصرفى بين (النواظر - الرواحل) والنواظر تعمى من شدة بريقها أسلحتهم وسيوفهم ، وتزداد الصورة جمالاً بهذه الإبل الصالحة كثيرة الترحال ، وهذه صورة فى الحرب تصور عظمة الممدوح وعظمة الكتائب ، وأسهم التعريف فى بيان هذه العظمة.

كما جاءت كلمتا الإيقاع الصرفى معرفتين بالإضافة ، والإضافة تسهم فى إزالة الإبهام فالكلمة من غيرها مبهمة.

ومن ذلك قوله :-

رَفِيعَ الوِسَادِ طَوِيلَ النِّجَا   دِ ضَخْمَ الدَّسِيعَةِ رَحْبَ العَطَن

فكلمتا (رفيع - طويل) إيقاع صرفى مُعَرَّف بالإضافة فأضافت الوساد إلى رفيع سمواً فى المكانة وأضافت النجاد إلى الطول طولاً للممدوح وكذلك كلمتا (ضخم -رحب)

ومن ذلك قوله مُتَغَزِّلاً :-

صِفْرُ الوِشَاح وَمِلْءُ الدِّرْعِ بهْكَنَةٌ   إِذَا تَأَتَّى يَكَادُ الخَصْرُ يَنْخَزِلُ[٢٥٢]

فالإيقاع الصرفى بين (صفر - مِلْء) فكلتاهما على نفس الوزن الصرفى وقد جاءتا معرفتين بالإضافة. فإضافة صفر إلى الوشاح أظهر دقة خصرها وإضافة ملء إلى الدرع أظهر ضخامة أردافها وتركز المعنى فى كلمتى الإيقاع الصرفى فهى

---

(٢٥١) الكتيبة رجراجة : تموج من كثرتها   تعشى : تعمى العينين لشدة بريقها
الرواحل : جمع راحلة وهى النجيب الصالح لأن يرحل من الإبل ، والقوى على الأسفار

(٢٥٢) صفر الوشاح : دقيقة الخصر ، الوشاح : أديم عريض يرصع بالجوهر وتشده المرأة بين عاتقها وكشحيهما.   تــأتى : أى تتأتى وتترفق   ينخزل : ينبت وينقطع

دقيقة الخصر (صفر) عظيمة الأرداف (ملء).

٢- الكلمتان مُنَكّرتان :-

ومع التنكير تتسع مساحة المعنى ، ويتسع أفق الخيال ، فالتنكير يفيد العموم والشمول ، وهذا ما لا يتوافر فى التعريف ، ومن ذلك قوله مادحاً النعمان بن المنذر -:

إِلَى مَلِكٍ لا يَقْطَعُ اللّيلُ هَمَّهُ   خَرُوجٍ تَرُوكٍ لِلفِرَاشِ المُمَهَّدِ

فالإيقاع الصرفى يتمثّل فى (خروج - تروك) وهما على وزن صرفى واحد (فَعُول) ، وجاءت الكلمتان نكرتين لتفيدا عموم وشمول الخروج ، فهو كثير الخروج كثير الهجر لفراشه إذا ما أهمّ به أمر عظيم ، والكلمتان فى الوقت ذاته صيغتا مبالغة على وزن (فعول) ، فأسهمت المبالغة فى إظهار كثرة الخروج وكثرة الهجر للفراش.

وإذا كانت النكرة بطبيعتها تميل إلى الإبهام فإن الشاعر قد استعملها لعكس ذلك ، ولإزالة الإبهام وتفصيله ، فيقول الأعشى شاكياً :-

فالإيقاع الصرفى جاء بين (دان - ناءٍ) وفيهما يتمحور الصراع الدائر فى الأبيات السابقة ، وكلها حالات من الحب الفاشل تتلخص فى (ناء - دان)، وما بين محب يقترب ، ومحبوب يبتعد ، ولذا جاءت (ناء - دان) للإحاطة ببعدى هذا الحب الفاشل المبهم التفاصيل.

ممّا سبق نستطيع القول : إن اللغة مع الفنان تعطى معطيات جديدة ، فهو يستعملها استعمالات يمنحها السياق الجدة ، والحيوية ، والابتكار ، فالمعلوم أن النكرة تفيد إبهاماً ، يقول بن هشام ولا يبتدأ بنكرة إلا عمَّت نحو (ما رجل فى الدار) ، أو خصّصت نحو (رجل صالح جاءنى). " [٢٥٣]

فيشير كلام ابن هشام إلى إبهام النكرة التى يبتدأ بها إلا إذا خُصِّصت أو عممت ، ولكننا نرى أن الفنان استعملها لإزالة الإبهام ، وهذا هو الجديد المبتكر وهذا هو الفرق بين المبدع ، وغير المبدع.

---

[٢٥٣] ابن هشام الأنصارى ، شرح شذور الذهب فى معرفة كلام العرب ، تح محمد محى عبد الحميد ، ص ١٧٥ ، ط المكتبة العصرية ببيروت سنة ١٩٨٨.

٣- الكلمتان متغايرتان :-

وقد تتغاير الكلمتان فتأتى إحداهما معرفة والأخرى نكرة ومن ذلك قوله:-

كُلَّ عَامٍ يَقُودُ خَيْلاً إِلَى خَيْـ ـلٍ دِفَاقاً غَدَاةَ غِبِّ الصِّقَالِ

الإيقاع الصرفى جاء بين (دفاقا ـ الصقال) وهما على وزن (فعال) وجاءت دفاقا نكرة لتوضيح كثرة تدفق الخيل فى المعركة والصقال معرفة لتحدد وقت القتال وبدايته من الصباح.

ومن ذلك قوله :-

مَنَنْتَ عَلَيَّ العَطَاءَ الجَزِيلَ وَقَدْ قَصَّر الضَّنُّ مِنِّى كَثِيرَا

(ب) التقديم والتأخير والإيقاع الصرفى :-

وأدرس الإيقاع الصرفى من حيث الركنين اللذين كونا الإيقاع ومن حيث السياق الذى ورد فيه هذان الركنان.

يقول الأعشى :-

كُمَيْتٍ عَلَيْهَا حُمْرَةٌ فَوْقَ كُمْتَةٍ يكَادُ يفرى المِسْكَ منهَا حماتُها

فالإيقاع الصرفى جاء بين (حمرة ـ كمتة) وهما على وزن (فُعْلَة) وكلمة حمرة واقعة فى تقديم وتأخير حيث جاءت مؤخرة فقدّم عليها الشاعر الجار والمجرور (عليهما) ليقصر هذه الحمرة على الخمر التى يصفها فهى المراد.

وقد تقع الكلمة الثانية فى تأخير كقوله :-

هُرَيْرَةَ وَدِّعْهَا وَإِنْ لامَ لائِم غَدَاةَ غَدٍ أَمْ أَنْتَ لِلبَيْنِ وَاجِمُ

فالإيقاع الصرفى بين (لائم - واجم) وجاءت الكلمة الثانية مؤخرة تقدم عليها الجار والمجرور (للبين) فالوجوم والحزن نتيجة للبين والفراق الذى تعرض له الشاعر من محبوبته هريرة ولذا أخر (واجم) وقدم (البين).

وقد تأتى كلمتا الإيقاع الصرفى مؤخرتين كقوله :-

وَمَا فِلْجٌ يَسْقِى جَدَاوِلَ صَعْنَبِى لَهُ شَرْعٌ سَهْلٌ عَلَى كُلِّ مَوْرِدِ[٢٥٤]

فقدم الجار والمجرور على كلمتى الإيقاع الصرفى (شرع - سهل).

ومثل ذلك قوله :-

أَخَذُوا فَضْلَهُم هُنَاكَ وَقَدْ تَجْـ رِى عَلَى فَضْلِهَا القِدَاحُ العِتَاقُ[٢٥٥]

وقد تأتى كلٌ من الكلمتين مؤخرة فى سياقها كقوله :-

جِمَاعُ الهَوَى فِى الرَّشْدِ أَدْنَى إِلَى التُّقَى وَتَرْكُ الهَوَى فِى الغَيِّ أَنْجَى وَأَوْفَقُ

حيث جاءت كلمتا الإيقاع الصرفى (أدنى - أنجى) على وزن صرفى واحد هو (أفعل) ، وجاءت الأولى (أدنى) مؤخرة مقدم عليها الجار والمجرور (فى الرشد) ، وجاءت الثانية (أنجى) مقدم عليها الجار والمجرور (فى الغى).

ثانياً : الجملة والإيقاع الصرفى :-

(١) جملة الشرط والإيقاع الصرفى :-

وجملة الشرط من الجمل التى تميّز بها الأعشى فى شعره بشكل عام ، وهى أكثر الجمل التى جاءت مع الإيقاع الصرفى ، والشرط عبارة عن فعل ورد فعل

---

(٢٥٤) الفلج – الجدول : النهر الصغير ، صعنبى : موضع باليمامة ، الشرع : الطريق إلى الماء

(٢٥٥) القداح : أسهم الميسر العتاق : الكرماء الخيار

ففعل الشرط يمثل الفعل ، وجواب الشرط يمثل ردّ الفعل ، ولذا فهى عنصر حسم فنى ، ويأتى الإيقاع -أياً كان مصدره- ليغلف هذه الجملة أو لا يأتى ، ومجىء الإيقاع مع الشرط يسهم فى إظهار هذا الحسم الفنى الناتج عن الفعل ورد الفعل كما أنه يتأثر بها ، فالعلاقة تأثير وتأثر.

وقد جاءت كلمتا الإيقاع الصرفى فعلاً للشرط (الجزاء) فى أسلوبى شرط فى سياقٍ واحد كقوله مادحاً :-

فَإِنْ يَتْبَعُوا أَمْرَهُ يَرْشُدُوا وَإِنْ يَسْأَلُوا مَالَهُ لا يَضِنْ

فالإيقاع الصرفى بين (يتبعوا ، يسألوا) فالكلمة الأولى جاءت فعلاً للشرط فى أسلوب الشرط الأول ، وكلمة (يسألوا) جاءت فعلاً للشرط فى أسلوب الشرط الثانى ، وكلا الأسلوبين جاءا لحسم صفة الحكمة ، وصفه الكرم للممدوح عن طريق الفعل ورد الفعل.

وقد تقع كلمتا الإيقاع الصرفى فى جملة جواب الشرط كقوله :-

فَلَمَّا أَتَانَا بُعَيْدَ الكَرَى سَجَدْنَا لَهُ وَرَفَعْنَا عَمَارَا [٢٥٦]

(٢) جملة النفى والإيقاع الصرفى :-

" وأسلوب النفى يعتمد على رفض الواقع ، فالنفى يجعل الكائن لم يكن والموجود معدوماً ، والحادث لم يحدث إمّا تحقيقاً ، وإما إحساساً ، ليحكى أشياء يراها... لم تكن ، ولم توجد ، ولم تحدث إن فى الماضى وإن فى المستقبل. " [٢٥٧] ومن ذلك قوله :-

لا تَحْسَبَنِّى عَنْكُم غَافِلاً فَلَسْتُ بِالوَانِى ولا الفَاتِرِ [٢٥٨]

---

(٢٥٦) عمار : جمع عمارة وهى ريحانة كان الرجل يحيى بها الملوك مع قوله عمرك الله.

(٢٥٧) د / منير سلطان ، الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى ، ص ٣٠٦.

(٢٥٨) الوانى – والفاتر : بمعنى واحد وهو الضعيف والبطىء.

فالإيقاع الصرفى فى (الوانى ـ الفاتر) وقد جاءت كلمتا الإيقاع منفيتين ، وأفاد النفى إثبات صفة القوة والشجاعة للشاعر ، ونفى الضعف عنه وفى النفى تأكيد للصفة ، وتكرار النفى زيادة فى هذا التأكيد.

ومثل ذلك قوله :-

وَلَسْتَ فِى السِّلْمِ بِذِى نَائِلِ   وَلَسْتَ فِى الهَيْجَاءِ بِالجَاسِرِ[٢٥٩]

فالإيقاع الصرفى تمثل فى (نائل ـ الجاسر) والكلمتان منفيتان فالشاعر ينفى عن مهجوه العطاء فى حال السلم ، والشجاعة فى حال الحرب.

والشاعر يرفض بخل مهجوه وجبنه ، وإن لم يكن تحقيقاً كان إحساساً فيقيم حكمه النابع عن أحد شيئين : إمّا الحقيقة ، أو الإحساس ، ويدعونا أن نشاركه إحساسه ورؤيته عن طريق النفى.

(٣) جملة الاستفهام والإيقاع الصرفى :-

والشاعر يسأل ولا يطلب الجواب ، وإنما يحمّل الاستفهام إحساسه بالشىء المستفهم عنه ، فها هو الأعشى يستفهم وينفى الشىء المستفهم عنه كقوله:-

أَجُبَيْرُ هَلْ لأَسِيرِكُمْ مِن فَادِ   أَمْ هَلْ لِطَالِبِ شِقَّةٍ مِنْ زَادِ

فقد وقعت كلمتا الإيقاع الصرفى (فاد – زاد) كلا منهما فى استفهام مبدوء بـ (هل) فالشاعر لا يسأل عن (الفادى) ولا نوعه ولا طبيعته إنما هو ينفى وجوده أياً كان ، كما أنه لا يسأل عن الزاد وإنما ينفى إمكان العثور عليه ، ونلاحظ أن الصراع يتمركز حول كلمتى الإيقاع الصرفى وقد جاءتا موقعتين لإبراز هذا الصراع الدائر داخل نفس الأعشى.

فالإيقاع الصرفى بين (عبدا – قوما) وهما لبّ البيت فالأولى تعبر عن خصمه الذى يهجو قومه والأخرى (قوما) هم المهجوون وجاءتا موقعتين إيقاعاً صرفيّاً لبيان الهوة العميقة بين هذا العبد وبين قوم الشاعر.

---

[٢٥٩] نائل : عطاء   الجاسر : الشجاع الجرىء

وقد يحمل الاستفهام استنكاراً واستحالةً كقوله :-

فَكَيْفَ بِدَهْرٍ خَلا ذِكْرُهُ وَكَيْفَ لِنَفْسٍ بِأَعْجَابِهَا [٢٦٠]

فجاءت كلمتا الإيقاع الصرفى(دهر –نفس) مستفهماً عنهما، والاستفهام يحمل استحالة واستنكاراً وجاءت الكلمتان على وزن صرفى واحد ، فالكلمتان موقعتان إيقاعاً صرفياً ، ومن مميزات هذا الإيقاع : التماثل بينهما ، وهذا التماثل فى الإيقاع له نظير معنوى عند الشاعر ، فقيمة الدهر الذى خلا ذكره بما فيه من ذكريات وفتوة واستمتاع بالملذات ، هى بقدر قيمة النفس التى بزل الشاعر ماله وصحته من أجل إمتاعها بالدهر ، فالنفس والدهر لهما ذات المنزلة ذاتها عند الشاعر.

(٤) جملة الأمر والإيقاع الصرفى :-

عبّر الأعشى بجملة الأمر الموقعة إيقاعاً صرفيا عن إحساسه فها هو يستعطف فى قوله :-

عَوَّدْتَ كِنْدَةَ عَادَةً فَاصْبِرْ لَهَا اغْفِرْ لِجَاهِلِهَا وَرَوِّ سِجَالَهَا[٢٦١]

وجاء الإيقاع الصرفى (اصبر ـ اغفر) فى صيغة الأمر والشاعر لا يأمر ممدوحه ، فهو أمر موجه من الأدنى إلى الأعلى ، فالشاعر يستعطف ممدوحه حتى يصبر على قومه ، ويغفر لهم ، ويجزل لهم العطاء فهذا ليس بجديد عليه ، والعلاقة بين " عودت " وبين " الصبر والمغفرة " علاقة سببية فتعويد الممدوح لقوم الشاعر على العطاء سبب فى طلب العفو والصبر والمغفرة.

ثانيا : الإيقاع الصرفى فى الصورة الفنية :-

(١) الإيقاع الصرفى والتشبيه :-

يعتمد التشبيه على المثير [٢٦٢](المشبه)، والاستجابة (المشبه به) ، فهناك مثير حرّك الشاعر ، وحرك أحاسيسه ، وجاءت الاستجابة ترجمة لهذه الأحاسيس.

---

(٢٦٠) الأعجاب : جمع عجب وهو الاستحسان والروعة.

(٢٦١) السجال : الدلاء

(٢٦٢) انظر : د / منير سلطان ، تشبيهات المتنبى ومجازاته ، ط منشأة المعارف ، ١٩٩٧ م ، ص ١٢٧

ومن ذلك قول الأعشى متغزلاً :-

عَسِيبُ القِيَامِ كَثِيبُ القُعُو ... دِ وَهْنَانَةٌ نَاعِمٌ بَالُهَا

فكلمتا الإيقاع الصرفى(عسيب – كثيب) جاءتا مشبهاً به أى : استجابة فالمحبوبة عسيب والمحبوبة كثيب ، لذا جاءت المحبوبة مثيراً فى التشبيهين ، وتم ربط التشبيهين إيقاعياً فجاء المشبه به فى الشبيهين موقعاً إيقاعاً صرفياً ، وإيقاع السجع الصوتى ، وأسهم هذا التغليف الإيقاعى للتشبيهين فى بيان انسجام حركة المحبوبة مع ضخامة حجمها فى حال الوقوف وحال الجلوس.

وقد تأتى أحد الكلمتين الموقعتين مشبهاً وتأتى الأخرى مشبهاً به كقوله :-

وَقِبَابٍ مِثْلَ الهِضَابِ وَخَيْلٍ ... وَصِعَادٍ حُمْرٍ يَقِينَ السِّمَامَا

فكلمتا الإيقاع الصرفى (قباب ـ الهضاب) ، وجاءت الأولى (قباب) مشبهاً ، والثانية مشبهاً به وأسهم الإيقاع الصرفى المعروف بتماثله فى الإيحاء بأن هذه القباب مثل الهضاب العالية مماثلة لها فى الضخامة ، والهيبة ، والإبهار ، مع الجمال والفخامة٠

(٢) الكناية والإيقاع الصرفى :-

والكناية معنى صرفى منبثق عن معنى أصل ، فقولنا نؤوم الضحى معنى فرعى منبثق عن أصل وهو أنها امرأة مترفة.

وقد جاء الإيقاع الصرفى مع الكناية وكان أحد عناصرها كقوله :-

رَفِيعَ الوِسَادِ طَوِيلَ النِّجَا ... دِ ضَخْمَ الدَّسِيعَةِ رَحْبَ العَطَنْ[٢٦٣]

فقوله (رفيع الوساد) كناية عن السمو ، وهو معنى فرعى منبثق عن أصل ، فالوساد الرفيعة تؤدى إلى ثراء الممدوح وثراء الممدوح يؤدى إلى علو مكانته وسموها بين الناس وجاءت كلمة (رفيع) أحد عناصر الصورة الكنائية ، وهى فى الوقت ذاته

---

(٢٦٣) الدسيعة : الجفنة الكبيرة ... العطن : المناخ حول الماء

أحد كلمتى الإيقاع الصرفى (رفيع – طويل) وقوله – طويل النجاد – كناية عن الهيبة ، فطول الجسد يؤدى إلى طول حمالة السيف ، فيؤدى أيضا إلى طول السيف نفسه يؤدى إلى القدرة على المشى والسرعة فى القضاء على العدو بالإضافة إلى الهيبة والفخامة.

من هنا نلاحظ أن كلمتى الإيقاع الصرفى (رفيع ـ طويل) لازمتان للمعنى مجسدتان له. فرفعة المنزلة وعلوها وقوة الممدوح وهيبته تجعله مهاباً فى عيون أعدائه وخصومه.

كما كنَّى الأعشى بعلو الغبار وسطوعه عن اشتداد المعركة فيقول :-

وَإِذَا يَثُوبُ صَارِخٌ مُتَلَهِّفٌ وَعَلا غُبَارٌ سَاطِعٌ بِعِمَادِ

فالإيقاع الصرفى بين (صارخ ـ ساطع) فساطع جزء من صورة كنائية فهو يكنى علو الغبار وسطوعه عن شدة المعركة والعلاقة بين كلمتى الإيقاع واضحة فكلما ازدادت المعركة شدة ازداد غبارها سطوعاً وازداد صريخ المتلهف الخائف بزيادة شدة المعركة وقوتها.

ويكنى عن طول أعناق الإبل بطول عرقها قائلاً :-

طِوَالَ الأَخَادِعِ خُوصَ العُيو نِ خِمَاصاً مَوَاضِعَ أَحْقَابها

فكلمتا الإيقاع الصرفى (طوال ـ خماصا) جاءت الأولى فيها إحدى مكونات الصورة الكنائية وطول الأخادع يؤدى إلى طول الأعناق يؤدى إلى رشاقة الناقة وقوتها يؤدى إلى سرعتها وكلمة الإيقاع الثانية (خماصا) تسهم فى بيان الصورة الكنائية السابقة فخماصا دليلا على رشاقة الناقة وقوتها مما يمنحها سرعة الحركة التى يقصد إليها الأعشى ، وإيقاع الوزن الصرفى جاء مغلفاً لحركة الناقة الرشيقة والمتناسقة.

ثالثاً : الإيقاع الصرفى والإيقاع الصوتى :-

وقد جاء الإيقاع الصرفى مسجوعاً كما جاء مجنّساً ولكن الجديد عند الأعشى هو الإيقاع الصرفى المسجوع المجنس فى الوقت ذاته ومن ذلك قوله :-

ثُمَّ دَانَتْ بَعْدُ الرِّبَابِ وَكَانَتْ كَعَذَابٍ عَقُوبَةَ الأَقْوَالِ

فالإيقاع الصرفى بين (دانت ـ كانت) والكلمتان مسجوعتان مجنستان جناساً ناقصاً لاختلاف النوع والكلمتان متوازنتان توازناً صرفياً وتوازناً معنوياً فبقدر العقوبة جاءت الطاعة فى (كانت ـ دانت) وجاء الإيقاع ليحيط بالكلمتين لأنهما محور الصراع فى البيت ، واجتمع لهما الإيقاع من ثلاثة مصادر:-

الإيقاع الصرفى الناتج عن تماثل الوزن الصرفى.

إيقاع السجع الناتج عن اتفاق الكلمتين فى الحرفين الأخيرين.

إيقاع الجناس الناقص بما يحمله من إثارة للذهن ناتجة عن اختلاف المعنى وتشابه اللفظ.

ومن ذلك قوله مفتخراً :-

لَيَأتِينَه مَنْطِقٌ سَائِرٌ مُسْتَوسِقٌ للمُسْمِع الأَثَر

والإيقاع الصرفى جاء بين (سائر ـ آثر) والكلمتان مسجوعتان مجنستان جناساً ناقصاً لاختلاف الترتيب والنوع فالشاعر يفخر بشعره فهو (سائر) أى ذائع الصيت ويفخر بتأثير شعره فى الآخرين فهو (آثر) يمكنهم من روايته لتمكنه فى قلوبهم كما يتضح التلاحم بين السيرورة مع الأثر فالسيرورة للشهرة وموافقة العقل والأثر للإتقان وميل القلب.

واجتماع الإيقاع من ثلاثة مصادر أسهم فى تحقيق تكثيف إيقاعى يساعد فى شهرة هذا الشعر وتمكنه فى نفوس الآخرين.

إلى غير ذلك. [٢٦٤]

ثانيا : الجناس .

مصطلح الجناس.

([٢٦٤]) انظر ديوان الأعشى :-

مِنْ هَوَاهُنَّ يَتْبَعْنَ نَوَا هُنَّ فَقَلْبِى بِهِنَّ كَالمَشْغُوفِ

٦٣ / ٦

وقوله :-

يكـــادُ يَصْرَعُهَا لَــولا تَشَـدُّدها إِذَا تَقُــومُ إلى جَارَاتِهَـا الكَسَـلُ

إِذَا تُعَـالِجِ قِرْنـاً سَـاعَةً فَـتَرَتْ واهْتَـزَّ مِنْهَـا ذَنُـوبُ المَـتْنِ والكَفَـلُ

٦ / ٦ ، ٧

الجناس التام فى شعر الأعشى .

الجناس الناقص فى شعر الأعشى .

١. مصطلح الجناس :

الجناس من فنون البلاغة التى تحقق الإيقاع ، والمتعة الناتجة عن الجناس متعة حسية ومعنوية ، فالجناس الحسى يحققه تكرار الصوت بين الكلمتين المتجانستين ، وأمّا الجانب المعنوى فيتمثل فى إثارة الذهن التى يحققها اختلاف المعنى بين الكلمتين المتجانستين ، وهذا ما يؤكد قولنا إن الإيقاع ليس حلية أو زينة أو محسنًا كما يقول بعض القدماء فيتحدث عنه الخطيب القزوينى فى كتابه "الإيضاح فى علوم البلاغة "[٢٦٥] تحت عنوان المحسنات اللفظية ، ويتابعه فى ذلك بعض المحدثين فيتحدث عنه د / أحمد مصطفى المراغى تحت عنوان (المحسنات اللفظية _ الجناس _ التجنيس _ أقسامه)[٢٦٦]

ولا أتصور أن الأديب يقول بيت الشعر ثمّ يضيف إليه ما يزينه من سجع وجناس ومشاكلة ، كما يزعم هؤلاء.

فالإيقاع الذى نعنى بدراسته : هو هذا الإيقاع المنبثق عن المعنى ، فإذا لم يخدم الإيقاع المعنى فإنه يخرج عن دائرة بحثنا.

وأقتصر فى عرضى لمصطلح الجناس على نموذجين :

النموذج الأول :

وهو لمدرسة البلاغيين التقليديين الذين يعدون الجناس محسنا لفظيا وأعرض له من خلال الخطيب القزوينى فى كتابه الإيضاح فى علوم البلاغة.

النموذج الثانى :

وهو لمنهج التأصيل والتجديد ، وأعرض له من خلال د / منير سلطان فى كتابه (الإيقاع فى شعر شوقى الغنائى).

---

(٢٦٥) الخطيب القزوينى ، الإيضاح فى علوم البلاغة ، ص ٥٣٥ ، شرح وتعليق / محمد عبد المنعم خفاجة ، منشورات دار الكتاب اللبنانى ، ط ٥ سنة ١٩٨٠.

(٢٦٦) د / أحمد مصطفى المراغى ، (علوم البلاغة – البيان – المعانى والبديع) ، ط دار الآفاق العربية، سنة ٢٠٠٠ م.

أولا : مصطلح الجناس عند القزوينى :

لم يعرض الخطيب القزوينى فى إطار حديثه عن الجناس لتاريخ المصطلح من قريب أو بعيد.

وقد بدأ القزوينى كلامه عن الجناس بتعريفه له وعرفه بقوله : " الجناس بين اللفظين وهو : تشابههما فى اللفظ " [٢٦٧] ثم يعرف التام بقوله : " أن يتفقا فى أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها.

ولم يشر فى تعريفه إلى اختلافهما فى المعنى.

ثم يقسم التام إلى عدة أنواع منها :

١- المماثل ٢- المستوفى ٣- جناس التركيب

٤- المتشابه ٥- المفروق ٦- المُحرّف

ويتحدث بعد ذلك عن الجناس الناقص ، فيتحدث عن النقص لاختلاف أعداد الحروف ويقسمه قسمين :

اختلاف بزيادة حرف واحد فى الأول ، أو فى الوسط كقولهم : " جدِّى جهدى "[٢٦٨] أو فى الآخر.

اختلاف بزيادة أكثر من حرف.

ويتحدث عن النقص لاختلاف فى أنواع الحروف ، واشترط ألا يقع الاختلاف بأكثر من حرف ، وإذا كان الحرفان المختلفان متقاربين سُمِّى جناسًا مضارعًا ، وإن كان الحرفان غير متقاربين سُمِّى جناسا لاحقا.

ثم يتعرض للنقص لاختلاف ترتيب الحروف ويسميه جناس القلب ويقسمه إلى ضربين هما[٢٦٩] :

قلب الكل كقولهم (حسامه فتح لأوليائه حتف لأعدائه) .

قلب البعض ، كما جاء فى الخبر (اللهم استر عوراتنا وآمن روعاتنا)[٢٧٠]

---

(٢٦٧) القزوينى ، الإيضاح فى علوم البلاغة ، ص ٥٣٥.

(٢٦٨) أى حظى ، وهو محصلة جهودى التى أبذلها.

(٢٦٩) القزوينى ، الإيضاح فى علوم البلاغة ، ص ٥٤١.

(٢٧٠) روعات : جمع روعة بمعنى فزعة ومخافة.

ويختتم كلامه بأن هناك شيئين يلحقان الجناس [٢٧١]

أن يجمع اللفظين الاشتقاق

تعقيب :

بعد هذا العرض الموجز لدراسة الخطيب القزوينى ، نتبين أن الجناس عند القزوينى يدور فى حلقة وصف الأداة ، والتفريعات التى تخرج إليها ، وقد أهمل وصف التوظيف ، أو لم يجعل التوظيف مكملا لحديثهم عن الفن البلاغى نفسه ، لأنهم كانوا تبعا للمنهج التعليمى الذى كان يطبقه فى الدرس البلاغى.

ولا يمكننا أن نلقى باللوم على القزوينى ، لأن العصر الذى وجد فيه كان عصر جمود وتخلف ، اهتم فيه العلماء فى شتى المجالات بالتقسيم والتبسيط والتشعيب.

ولكنى أتوجه باللوم إلى الباحثين المعاصرين الذين ينقلون هذا القديم كما هو بكل ما فيه من شوائب غير مراعين روح العصر الذى اختلف بكل تأكيد عن العصر الذى وجد فيه القزوينى وأمثاله.

ونعطى بعض الأمثلة على هذا ، فالدكتور / أحمد مصطفى المراغى فى إطار حديثه عن الجناس ينقل كلام القزوينى السابق كأنه صورة كربونية منه حتى فى الشواهد التى يسوقها منقولة من كتاب ـ الإيضاح فى علوم البلاغة.

وتشبه هذه الدراسة دراسة د / فوزى السيد عبد ربه فى كتابه (الفنون البديعية فى دائرة البحث البلاغى)[٢٧٢] فهو يقسم الجناس ويفرعه بنفس طريقة القزوينى ، وطريقة المراغى ، ويتابعه فى ذلك دراسة للدكتورة / أمينة سليم فى كتابها (علم البديع)[٢٧٣] ، وهى تقسم نفس التقسيمات مهتمة فى ذلك بالناحية الشكلية للمصطلح فلا تهتم بتوظيف الجناس فى الشاهد الشعرى وتكتفى ببيان موطن الشاهد ولا أكثر.

---

[٢٧١] القزوينى ، الإيضاح فى علوم البلاغة ، ص ٥٤٢.

[٢٧٢] د / فوزى السيد عبد ربه ، الفنون البديعية فى دائرة البحث البلاغى ، ص ١٩٨ وما بعدها ، ط ١٩٨٨ م ، مطبعة الحسين الإسلامية.

[٢٧٣] د / أمينة سليم ، علم البديع ، ط جامعة الأزهر ، سنة ٢٠٠٣ م.

ثانيا : مصطلح الجناس عند د / منير سلطان :

بدأ د / منير سلطان كلامه عن الجناس بدراسة تأصيلية للمصطلح فى كتابه " الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى "[٢٧٤] ، فتناول قصة حياة المصطلح عند أهم العلماء والبلاغيين واللغويين الذين تحدثوا عن الجناس : معناه وأقسامه بداية من الخليل بن أحمد (ت ١٧٥ هـ) ، والأصمعى (ت ٢١٦ هـ) ، وثعلب (ت ٢٩١ هـ) ، ومرورا بكل من قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) ، وابن رشيق القيروانى (ت ٤٥٦ هـ) ، وابن سنان الخفاجى (ت ٤٦٦ هـ) ، والجرجانى عبد القاهر (ت ٤٧١ هـ) ، والزمشخرى (ت ٥٣٨ هـ) ، وأسامة بن منقذ (ت ٥٨٣ هـ) ، ونهايةً بالسكاكى (ت ٦٢٦ هـ) ، والقزوينى (٧٣٩ هـ).

وبعد هذا العرض التأصيلى عند القدماء عقّب الدكتور منير سلطان على جهودهم.

رؤية د / منير سلطان للمصطلح :

يعرف د / منير سلطان الجناس مقسما إياه إلى تام وناقص رافضا ما عداهما من مصطلحات فرعية ، ثم يعرف التام بأنه " وحدتان صوتيتان متماثلتان فى الشكل مختلفتان فى المضمون "[٢٧٥] والجناس الناقص هو : " وحدتان صوتيتان مختلفتان فى الشكل مختلفتان فى المضمون " [٢٧٦].

ثم يرجع الاختلاف بين الجناس التام والناقص إلى الأحوال التى طرأت على علم الإيقاع التام من حيث درجة الإيقاع أو مواقع الإيقاع ، أو زمن الإيقاع أو مسافة الإيقاع ، فاختلاف هيئة الحروف يؤدى لاختلاف درجة الإيقاع واختلاف ترتيب الحروف يؤدى إلى اختلاف مواقع الإيقاع ، واختلاف عدد الحروف يؤدى إلى اختلاف زمن الإيقاع ، واختلاف نوع الحروف يؤدى إلى اختلاف مسافة الإيقاع ، ثم يتحدث عن اختلاف المعنى بين الكلمتين المتجانستين ويرى أن اختلاف المعنى يجب ألاّ يتقيد بحدود لغوية أو ضوابط صرفية ، فآمر وأمير جناس ناقص ، وظالم ومظلوم كذلك ، فكل ما نطلبه أن تضيف الكلمة الثانية للأولى معنىً جديدا. [٢٧٧]

---

(٢٧٤) الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى ، ص ٢٢٤ وما بعدها.

(٢٧٥) الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى ، ص ٢٣٧.

(٢٧٦) المصدر نفسه ، ص ٢٣٧.

(٢٧٧) الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى ، ص ٢٣٧ و ٢٣٨.

تعقيب :

مما سبق نتبين أن د / منير سلطان حاول الخروج من دائرة المنهج المدرسى الذى سيطر على الدرس البلاغى لموضوع الجناس إلى دائرة فن الإيقاع فجعل تماثل الإيقاع بين الكلمتين المتجانستين مع اختلاف المعنى جناسا تاما وجعل اختلاف الإيقاع بينهما مع اختلاف المعنى جناسا ناقصا. كما أعطى د / منير سلطان للمعنى عناية كبيرة حيث جعله الفيصل فى الحكم على الكلمتين إذا كانتا متجانستين أو غير متجانستين ، مثل آمر وأمير ، وظالم ومظلوم. واشترط أن تضيف الكلمة الثانية جديدا للأولى وتخلَّص د / منير سلطان من شبكة التقسيمات التى وصل إليها الجناس حتى إنها أصبحت تمثل عائقا أمام الدَّارسين للبلاغة ، فقصر الأمر على الجناس التام والجناس الناقص.

وبعد هذا العرض لكلا الرأيين أستطع أن أعتمد على رأى د/ منير سلطان عن قناعة منى بجدة هذا الرأى ، ومحاولته النظر إلى آفاق جديدة ، تمكننا من إضافة الجديد إلى الدراسات البلاغية.

(ب) الجناس فى شعر الأعشى :

ودرسى للجناس فى شعر سيكون من خلال ثلاث نقاط رئيسية هى :

(أ) التكوين (ب) التشكيل (ج) التوظيف

أولا : التكوين :

والمقصود بالتكوين أمران :

مدى التزام الشاعر بالقاعدة التى ضبطها اللغويون والبلاغيون فى هذا الفن.

الإضافات التى أضافها أى : هل دفع به المعنى الذى يصوره إلى ابتكار جناس يضاف إلى الضوابط التى وضعها البلاغيون ، ليضيفوها إلى ضوابطهم ، أم لا ؟

الجناس التام :

ولم أجد فى ديوان الأعشى سوى بيتين للجناس التام يقول الأعشى :

كَأَنّ شُعَاعَ قِرْنِ الشِّمسِ فِيهَا   إَذا مَا فَتَّ عَنْ فِيهَا الخِتَامَا[٢٧٨]

الشاعر مغرم بالخمر ، مولع بها ، فيصف الشعاع الخارج منها عندما يفتح الخمّار الدنّ بأول شعاع للشمس،ويأتى الإيقاع المتولد عن الجناس التام بين (فيها) الأولى والمقصود بها : ما داخل الدن ، وفيها الثانية والمقصود بها فم الدن.

فالشاعر قلبه وبصره معلقان بما فى داخل الدَّنِّ من خمر وبفم الدَّن الذى يفتحه الخمّار ويزيل غطاءه ، فهو متعلق بـ (فيها) الأولى قدر تعلقه بـ (فيها) الثانية.

فجاء الجناس التام ليتم هذا المعنى الذى يريد أن يوصله الفنان من تعلق قلبه وبصره بما فى الدن من خمر وبفم الدن ، فجاء الإيقاع ملازما للمعنى مجسدا له بالإضافة إلى الإثارة الذهنية التى يولدها الجناس التام لدى المتلقى.

ولم تكن فنون البلاغة الأخرى بمنأًى عن هذا ، فجاء التشبيه محيطا بالإيقاع ليدل على تعلق الشاعر بالخمر ومدى تيقظه فيشبه الضوء المنبعث من الخمر بشعاع الشمس فى أول طلوعه.

وكان للكناية المتولدة عن هذا التشبيه دورٌ فى اتمام هذا المعنى فكنّى الشاعر بشعاع الشمس عن صفاء الخمر.

ولم تكن التراكيب بمنأى عن ذلك فقدَّم الجار والمجرور (عن فيها) على المفعول به (الختام) لأهمية فم الدن عند الشاعر الذى هو معلق به مشتاق إلى فتحه وكسره.

ويقول الأعشى فى وصف حبه لقتلة وظهور ذلك عليه :-

وَقَدْ عَلِمَتْ بِالغَيْبِ أَنِّى أَحِبَّها   وَأَنِّى لِنَفْسِى مَالِكٌ فِى تَجَمُّلِ[٢٧٩]

وما كُنْتُ أُشْكَى قَبْلَ قَتْلَةَ بالصِّبَا   وَقَدْ خَتَّلَتْنِى بالصِّبَا كُلَّ مَخْتَلِ[٢٨٠]

---

[٢٧٨] قرن الشمس : أول شعاعها أو هو أول ما يبدو عند طلوعها.

[٢٧٩] تجمل : صبر واصطنع الوقار.

[٢٨٠] أشكى : أتهم ، ختلتنى : خدعتنى ،الصِّبا الأولى بمعنى الشوق والحب والصِّبا الثانية بمعنى الشباب

يحاول الشاعر التصنع ، واصطناع الوقار إلا أن حب " قتلة " كان أقوى منه فظهر عليه الحب الذى يحاول إخفاءه. فحبيبته بجمالها وشبابها قد ملكت عليه أمره.

وجاء الجناس التام بين (الصبا) الأولى بمعنى الشوق و (الصبا) الثانية بمعنى الشباب لتجسيد المعنى ، فالشاعر يظهر عليه الشوق والوله بالمحبوبة وسبب الشوق هو شباب المحبوبة ، فجاءت الصبا الأولى سببا للصبا الثانية.

ولاقتصار شواهد الجناس التام على هذين البيتين سأقتصر فى دراستى على دراسة الجناس الناقص فى شعر الأعشى.

الجناس الناقص :

والجناس يكون ناقصا فى شعر الأعشى إما لاختلاف النوع أو اختلاف العدد أو اختلاف الهيئة أو اختلاف الترتيب.

وهذا نقص لسبب واحد ، وقد يحدث النقص لاجتماع سببين أو ثلاثة.

النقص لسبب واحد :

جناس ناقص لاختلاف النوع.

وهو أكثر أنواع الجناس الناقص لسبب واحد فى شعر الأعشى وأحصيت له خمسين بيتاً.

واختلاف النوع معناه أن الكلمتين اتفقتا فى الهيئة والعدد واختلفتا فى حرف أو حرفين مثل (الضَالِى) ،

(دانت ـ كانت) ، ومثال الحرفين (عسيب - كثيب)

واختلاف نوع الحرف يؤدى بالضرورة إلى اختلاف إيقاع الكلمتين قبل إبدال الحرف فيهما وذلك نظرا لتغير واختلاف مخرج الحرف المُبْدَل عن سابقه والشاعر يلعب على وتر هذا التغاير فى مخارج الحروف لإحداث الإيقاع الذى يخدمه.

وسأعتمد فى دراستى لمخارج الحروف فى الكلمات المجنّسة عند الأعشى على دراسة قيمة للدكتور / تمام حسّان يعرض فيها لمخارج الحروف.

وحصر د / تمام حسان مخارج الحروف فى عشرة مخارج تندرج تحت ثلاث مناطق رئيسة هى :-

(١) المنطقة الدنيا:- وهى منطقة الشفتين وتنقسم إلى قسمين (مخرجين) هما:-

أ- الشفوى : - ويضم مخرج حروف الباء – الميم – الواو.

ب- الشفوى الأسنانى :- حيث مخرج حرف الفاء.

(٢)المنطقة الوسطى:-وهى منطقة اللسان وتنقسم إلى أربعة أقسام(مخارج) هى:

أ- الأسنان :- مخرج حروف الثاء – الذال – الظاء.

ب- الأسنان اللثوى : مخرج حروف التاء – والدال – والضاد – والطاء – والسين – والزاى – والصاد.

ج- اللثوى :- مخرج حروف النون – واللام – والراء.

د- الغارى : مخرج حروف الجيم – والشين – والياء.

(٣) المنطقة العليا :- وهى منطقة مؤخرة اللسان والحلق ، وتنقسم إلى أربعة أقسام هى:-

أ- الطبقى : مخرج حرف الكاف.

ب- اللهوى : مخرج حروف الخاء – والغين – والقاف.

ج- الحلقى : مخرج حرفى العين والحاء.

د- الحنجرى : مخرج حرفى الهمزة والياء. [٢٨١]

وتعد دراسة مخارج الحروف فى هذه الناحية مهمة ، يقول د / إبراهيم أنيس : والأصوات فى تأثرها تهدف إلى نوع من المماثلة أو المشابهة بينهما ليزداد مع مجاورتها قربا فى الصفات أو المخارج ويمكن أن يسمّى هذا التأثر بالانسجام الصوتى بين أصوات اللغة. " [٢٨٢]

---

[٢٨١] د / تمام حسان ، اللغة ومعناها ومبناها ، ط الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ص ٣٦٤ ، وما بعدها.

[٢٨٢] د / إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص ١٧٩ ، ط ٤ يناير سنة ١٩٦١ م.

ويضيف د / أحمد عمران : " إن قرب مخارج الحروف يؤدى إلى الثقل اللفظى فى نطق الحروف وبعد المخارج يؤدى إلى السهولة فيها. " [٢٨٣]

ويتضح مما سبق أن دراسة كهذه فى صميم دراستنا البلاغية ، خاصة وأن الشعر فى الأصل إنشاد أى يعتمد على أثر الإلقاء والإلقاء من خصائص الحروف وتنوع مخارجها ، وأن الإيقاع الذى ندرسه صوتى يؤدى إلى تجسيد المعنى والتأثير فى النفس. ونهتم بمسألة المخارج ـ أيضاً ـ وأن الشعر إنشاد فى أصله ولم يكتب إلا فى عصر التدوين ، وحتى فى عصر التدوين كان يعتمد على الإنشاد أيضاً.

أما فى العصر الحديث فقد صار الشعر تدويناً وقراءة وتحليقاً خيالياً مع الشاعر ، ولا يصلح للإنشاد حتى ولو أنشدوه ، ويختلف هذا الإيقاع باختلاف التغاير فى المخارج بين الكلمتين الموقعتين.

وسأعرض لأمثلة من تغاير مسافات الإيقاع بين الكلمتين المتجانستين فى شعر الأعشى.

أولاً : التغاير فى مخارج حروف المنطقة الواحدة :-

المنطقة الدنيا (الشفوية) :- ومنها مخرج الحروف (ب ـ م ـ و) الشفوية ، والشفوية الأسنانية

فبدل الأعشى بين (الفاء والواو) (أقفالها وأقوالها) [٢٨٤] ، و (الباء والفاء) (البراق و الفراق)

المنطقة الوسطى (مقدم اللسان) :- وبدل الأعشى فيها بين حروف المخرج الواحد. فبدل بين حروف المخرج الأسنانى اللثوى فبدل بين السين والدال (حسَّادها) و (حدَّادها) وبين الضاد والدال ، (ضائرى والدائر) [٢٨٥] ، والطاء والدال بين (طابا ودابا) [٢٨٦].

---

[٢٨٣] د / أحمد فؤاد عمران ، دراسات فى التجويد والأصوات العربية ، ط ٢٠٠١ م.

[٢٨٤] ديوان الأعشى ، رقم القصيدة ٢١ / ٤٣ ، ٤٤

[٢٨٥] ديوان الأعشى : ١٨ / ٤٦ ، ٤٧.

[٢٨٦] ديوان الأعشى : ٧٩ / ٤ ، ٥.

وبدَّل بين حروف المخرج اللثوى فبدل بين الراء والنون فى (أركَبُ وأَنْكَبُ) [٢٨٧].

كما غاير الأعشى بين حروف مخرجين من مخارج المنطقة الوسطى فبدّل بين حروف المخرج الأسنانى والمخرج الأسنانى اللثوى فبدل بين الثاء والصاد (ثارا ـ صارا) [٢٨٨] ، وبين الذال والزاى ، (خذولا ـ نزولا)[٢٨٩] والثاء والصاد فى (ثابا ـ صابا) [٢٩٠].

كما بدل بين حروف الأسنانى اللثوى واللثوى فبدل بين الزاى واللام (موزع ـ مولع) [٢٩١] ، وبين السين والنون فى (سائر ـ النائر) [٢٩٢] ، وبين الراء والصاد فى (يبرق ـ يبصق) [٢٩٣].

وبدل بين حروف الأسنانى واللثوى. فبدل بين الراء والذال (يرهب ـ يذهب) [٢٩٤].

وبدل بين حروف الغارى والأسنانى فبدل بين الياء والثاء فى (اليمن ـ الثمن) [٢٩٥].

وبدل بين الغارى واللثوى فبدل بين الجيم والنون فى (مجدوف ـ مندوف) [٢٩٦].

(ج) المنطقة العليا (مؤخر اللسان والحلق) :-وغاير الأعشى فيها بين حرفى المخرج الحلقى الحاء والعين فى (حامدا ـعامدا) [٢٩٧] كما غاير الأعشى بين حروف مخرجين من مخارج المنطقة العليا. فغاير بين حروف المخرج الحنجرى

---

(٢٨٧) ديوان الأعشى : ٣٠ / ١٥ ، ١٦.

(٢٨٨) ديوان الأعشى : ٥ / ٦١ + ٦٢.

(٢٨٩) ديوان الأعشى : ٢٣ / ١١ ، ١٢.

(٢٩٠) ديوان الأعشى : ٧٩ / ٢٠ ، ٢١.

(٢٩١) ديوان الأعشى : ١١ / ٢٢.

(٢٩٢) ديوان الأعشى : ١٨ / ٣٤ ، ٣٥.

(٢٩٣) ديوان الأعشى : ٣٣ / ٤٦ ، ٤٧.

(٢٩٤) ديوان الأعشى : ٣٠ / ١٨ ، ١٩.

(٢٩٥) ديوان الأعشى : ٧٨ / ٥.

(٢٩٦) ديوان الأعشى : ٦٣ / ١٦ + ١٧.

(٢٩٧) ديوان الأعشى : ٧ / ٩ ، ١٠ (حلقى مع حلقى)

والحلقى فبدل بين الهاء والحاء فى (هريراـ حريرا) [٢٩٨] وبين العين والهمزة فى(العاثر ـ الآثر) وبين الحاء والهمزة فى(محسدا ـمؤصدا)

وغاير بين حروف المخرج اللهوى والحنجرى فبدل بين الغين والهاء فى (يغتدى ـ يهتدى) [٢٩٩] وبدل بين القاف والهمزة (المقيد ـ المؤيد) [٣٠٠] وبدل بين الهمزة والخاء فى (أهيما ـ خيّما) [٣٠١].

وبدل بين الحلقى والطبقى فى حرفى الكاف والعين فى (عسيب ـ كثيب) [٣٠٢].

ثانياً : التغاير فى مخارج حروف منطقتين :-

وهذا أكثر فى شعر الأعشى وقد أحصيت له واحداً وثلاثين شاهداً والتباعد بين مخارج الحروف يجعل النطق بها أكثر سهولة ونستنتج من هذا ميل الشاعر إلى السهولة والانسجام.

وقد غاير الأعشى بين مخارج حروف المنطقة الدنيا والوسطى فبدل بين الضاد (المنطقة الوسطى) والفاء (المنطقة الدنيا) فى (الضّال والفال) [٣٠٣] وبين الباء واللام فى (المعزابة ـ المعزال) وبين السين والفاء فى (الكسَل ـ الكَفَل) وبين الفاء واللام فى (خاف ـ خال) وبين الميم والدال فى (مُكَمّم ـ مُكَدَّم) وبين الفاء والزاى فى(فادى ـزادِ) وبين الباء والصاد فى (يبيد يصيد) كما غاير الأعشى بين مخارج الحروف المنطقة العليا والوسطى.

---

(٢٩٨) ديوان الأعشى : ١٢ / ١٩ ، ٢٠ (حنجرى – حلقى)

(٢٩٩) ديوان الأعشى : ٢٨ / ٩ ، ١٠ (لهوى – حلقى)

(٣٠٠) ديوان الأعشى : ٢٨ / ١٨ ، ١٩ (لهوى – حلقى)

(٣٠١) ديوان الأعشى : ٥٥ / ٢٠ ، ٢١ (حلقى – لهوى)

(٣٠٢) ديوان الأعشى : ٢١ / ٥ (حلقى – طبقى)

(٣٠٣) ديوان الأعشى : (أسنانى لثوى مع شفوى أسنانى) ١ / ٢٨ ، ٢٩

فغاير بين الدال والكاف فى (دانت ـ كانت)[٣٠٤] ، وبين حرفى الهاء والزاى فى (نهالها ـ نزالها)[٣٠٥] ، وبين النون والعين فى (نارا ـ عارا)[٣٠٦] وفى (عزل ـ نزل)[٣٠٧]وفى(أعضادها ـأنضادها)[٣٠٨]، وغاير بين الحاء والراء فى (تحتمى ـ ترتمى)[٣٠٩]، وبين الجيم والهمزة فى (حاجر ـ الحائر)[٣١٠].

وغاير بين الخاء والجيم فى (خميلها ـ جميلها)[٣١١] وبين العين والتاء فى (عقاما ـ تقاما)[٣١٢] وبين النون والقاف فى (فناما ـ فقاما)[٣١٣] وبين الخاء والذال فى (خفيف ـ ذفيف)[٣١٤] ، وبين الهاء والنون فى (خذولها ـ نزولها)[٣١٥] وبين السين والغين فى (السرقا ـ غرقا)[٣١٦]

وغاير الأعشى بين المنطقة العليا والدنيا ، وهو أقل من المغايرة بين العليا والوسطى. فغاير الأعشى بين الباء والكاف (شفوى مع طبقى) فى (بفنائكا ـ كإنائكا) [٣١٧] ، وفى (كابل ـ بابل) [٣١٨] ، وبين الفاء والهمزة (شفوى مع حنجرى) فى (فنائكا ـ إنائكا)[٣١٩] ، وبين الميم والحاء (شفوى ـ حلقى)

ومما سبق يتبين لنا حرص الأعشى على اختيار المخارج السهلة ، وحرصه على أن يباعد بين المخرجين ، لأن فى ذلك سهولة وسلاسة فى المنطق ، ورقة فى وقع الكلمات فى الأذن.

---

(٣٠٤) ديوان الأعشى : بين (أسنانى لثوى وطبقى) ١ / ٦٧.

(٣٠٥) ديوان الأعشى : (حلقى – أسنانى لثوى) ٣ / ٥١ ، ٥٢.

(٣٠٦) ديوان الأعشى : (لثوى – حلقى) ٥٠ / ٦٧ ، ٦٨.

(٣٠٧) ديوان الأعشى : (حلقى – لثوى) ٦٠ / ٦٥ ، ٦٦.

(٣٠٨) ديوان الأعشى : (حلقى – لثوى) ٨ / ٥٣ ، ٥٤.

(٣٠٩) ديوان الأعشى : (حلقى – أسنانى لثوى) ١٥ / ٤٩ ، ٥٠.

(٣١٠) ديوان الأعشى : (غارى – حنجرى) ١٨ / ١ ، ٢.

(٣١١) ديوان الأعشى : (لهوى – غارى) ٢٣ / ٢٥ ، ٢٦.

(٣١٢) ديوان الأعشى : (حلقى – أسنانى لثوى) ٢٩ / ١٠ ، ١١.

(٣١٣) ديوان الأعشى : لثوى – لهوى) ٢٩ / ٣٣ / ٣٤.

(٣١٤) ديوان الأعشى : (لهوى – أسنانى) ٥٥ / ٦.

(٣١٥) ديوان الأعشى : (حنجرى – لثوى) ٦٣ / ٦.

(٣١٦) ديوان الأعشى : (لهوى – لثوى) ٢٣ / ١١ ، ١٢

(٣١٧) ديوان الأعشى : ١١ / ١٧ ، ١٨.

(٣١٨) ديوان الأعشى : ٧٦ / ٥ ، ٦.

(٣١٩) ديوان الأعشى : ١١ / ١٧ ، ١٨.

(٢) جناس ناقص لاختلاف العدد :

والجناس الناقص لاختلاف العدد ليس فى كثرة الجناس الناقص لاختلاف النوع ، وأحصيت له ستة عشر بيتا.

واختلاف عدد الحروف يؤدى إلى اختلاف زمن الإيقاع بين الوحدتين الصوتيتين فتكون الكلمة الأولى مثلا أقصر من الثانية زمنا من نطقها من الأخرى مثل الجوى والجوانح أو العكس فتكون الأولى أطول من الأخرى مثل (ولكنـّا) و(كنـّا)[٣٢٠].

فيقول الأعشى واصفا إعياء ناقته :

وَتَرَاهَا تَشْكُو إِلَىّ وَقَدْ آ	لَتَ طَلِيحًا تُحذَى صُدورَ النِّعال
نَقَبَ الخُفِّ للسُّرى فَتَرَى الأنْـ	سَاعَ مِنْ حِلِّ سَاعَةٍ وارْتِحالِ

الشاعر يصف ناقته بالتعب والهزال من كثرة ما عانته فى سفرها حتى رق حفها وتثقب ، وتقطع النعل ، وهزل جسمها ، فصارت تشكو إليه ، ولذا جاء الإيقاع بين كلمتى (الأنساع ـ ساعة) ليجسد هذا التعب ، فالأنساع وهى السيور التى تشد بها بطن الناقة ، تسهم فى إيلامها ووجعها وكلمة ساعة تدل على المدة الزمنية التى تتألم فيها الناقة ، فجاءت الكلمتان الموقعتان معبرتين عن الألم الذى تتعرض له الناقة كما جاء الفاصلان ليسهما فى امتداد الإيقاع المناسب لامتداد ألم الناقة.

ويقول الأعشى هاجيا الحارث بن وعلة :

لعمركَ مَا أَشْبَهْتَ وَعْلَةَ فى النَّدى	شَمَائِلَه وَلاَ أَخَاه المُجَالِدَا
إِذَا زارَهُ يَوْمًا صَدِيق كَأَنَّما	يَرَى أَسَدًا فى بَيْتِهِ وأسَاوِدَا[٣٢١]

وقع الجناس الناقص بين (أسد ـ أساود) وفيهما تجسيد المعنى فالشاعر يصف مهْجُوَّه بالبخل حتى إنه ليتخيل الضيف أسدا أو ثعبانا. وفى الأسد إيحاء

---

(٣٢٠) د / منير سلطان ، الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى.

(٣٢١) أساود : جمع أسود وهو نوع قاتل من الحيات.

بالجرأة والافتراس والثعبان يوحى بالتوحش والغدر ، والمتعرض لأى منهما مصيره الفناء والقضاء عليه،وهى صورة توضح مدى بخل هذا الرجل وجسد ذلك (أسد ـ أساود).

ويقول الشاعر واصفا حنان أم الغزال مع وليدها :

تُخْرِجَهُ إِلَى الكِنَاسِ إذا الـ	ـتجَّ ذُبَابُ الأيْكَةِ الأطْحَل[٣٢٢]
يَرْعَى الأَرَاكَ ذا الكِباثِ وّذا الـ	ـمَرْدِ وَزَهْراً نَبْتُهنَ خَضِل
تَخْشَى عَلَيْه أَن تَباعَد أَن	تغنَى بِه مَكَانَه فَيَضِل

يتحدث الشاعر عن غزال صغير تعتنى به أمه فى حنان بالغ فهى لا تخرجه إلا فى مكان أمين قد أحاطت به الأشجار تخفى ما وراءها وتستره كما أنها لا تزال ترعاه تخشى عليه أن يضل إذا ابتعد عنها.

وجاء الإيقاع بين كلمتى (خضل) وهو النبات المبلل بالندى و (يضل) وهو أن يفقد طريقه إليها فتتخطفه الوحوش ، مجسدا للمعنى ، فـ (خضل) يرعى فيه الصغير يأكل من نباته النضر المبلل بالندى و (يضل) تجسد خوف الأم عليه فهى تخشى أن يفقد طريقه وهو يرعى النبات (الخضل) وفى الوقت ذاته تخشى عليه أن (يضل) بين هذه النباتات فتتخطفه الوحوش فى غفلة منها ولذا فهى فى ترقب دائم موصول بالقلق.

وامتداد الإيقاع الرأسى بين البيتين يعبر عن امتداد رعاية الأم وحذرها خوفا على وليدها الصغير.

وهناك العديد من الأبيات التى تحتوى على الجناس الناقص لاختلاف العدد [٣٢٣]

(٣) نقص لاختلاف الهيئة :

وهو قليل فى شعر الأعشى فلم أجد له سوى أربعة أبيات فقط.

---

(٣٢٢) الكناس : بيت الظبى فى الشجرة ، التج : اختلط ، الأطحل : لون بين الأبيض والأسود.

(٣٢٣) انظر ديوان الأعشى:(آلها – إعجالها) ٣ /١٥ ،١٦،(الماء–الظماء)١٩/٩ ،(شددت – فتشددت) ٢٨/ ١٠،(الرواسم – واسم) ٩ / ٦ ، ٧ ،(حبالكا – حالكا)٣/١١ ،٤، (لليلى – بليل) ١٢ / ١.

واختلاف هيئة الحروف يؤدى إلى اختلاف درجة الإيقاع ، بأن تكون نطق مخارج حروف الكلمة الأولى مثل (الشَّرْق / الشَّرَق ، القَلْب / القَلَب)[٣٢٤]

ويقول الأعشى واصفا محبوبته :

عَبْهَرةُ الخَلْقِ بُلاخِيَّةٌ تَشُوبُه بِالخُلُقِ الطّاهِر

فكلمتا (الخَلْقِ ـ الخُلُقِ) حققتا عنصر الإيقاع فى البيت والمتولد من الجناس الناقص لاختلاف الهيئة ، والإيقاع بينهما خادم للمعنى ، فالخَلْق يعبر عن جمال الخلقة المادى ونموذج للجمال المادى والخُلُق نموذج للجمال المعنوى.

ومن الخَلْق والخُلُق يكتمل جمال المحبوبة فتم المعنى بمصاحبة الإيقاع.

ومن أمثلة هذا قوله :

يُؤَمِّلُ أَنْ يَكُونَ له ثَرَاءً فَأَغْلَقَ دُونَهَا وَعَلا سِوَمَا[٣٢٥]
فَأَعْطَيْنَا الوَفَاءِ بِهَا وَكُنَّا نُهِينُ لِمِثْلِها فِينَا السَّوَامَا[٣٢٦]

وقوله :

قَالَتْ قَضَيْتَ قَضِيَّةٍ عَدْلاً لَنَا يرْضَى بهَا

فقضيت (الأولى) معناها حكمت وقضية (الثانية) المشكلة أو الخصومة وفى الحكم و الخصومة يتلخص المعنى الذى يوصله الشاعر للمتلقى موقعا فى جناس ناقص يثير الانتباه ويؤدى دوره فى نفس المتلقى.

وقوله :

سَوَابِغُهُم بِيضٌ خِفَاف وَفَوْقَهم من البَيْضِ أَمْثَال النَّجُومِ اِسْتَقَلَّتِ

---

(٣٢٤) د / منير سلطان ، الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى ، ص ٢٣٧.

(٣٢٥) سوام : ساوم السلعة غالى فى ثمنها.

(٣٢٦) السوام : الإبل الراعية

جناس ناقص لاختلاف الترتيب :

وهو قليل جدا فى شعر الأعشى ولم أجد له سوى ثلاث أبيات.

والنقص لاختلاف الترتيب يؤدى إلى تغير مواقع الإيقاع نظرا لتغاير مخارج الحروف بين الكلمتين الموقعتين مثل : (قالت ، ولاقت) فالأولى مخارج حروفها (لهوى ـ لثوى أسنانى ـ لثوى) والثانية مخارج حروفها (لثوى - لهوى ـ أسنانى لثوى).

ويقول الأعشى مادحا كرم ممدوحه :

هُوَ الوَاهِبُ المِئَةَ المُصْطَفَا ... ةَ إِمَّا مِخَاضًا وإِمَّا عِشَارَا

وكل كُمَيْتٍ كَأَنَّ السَّلِيـ ... ـطَ فِى حَيْثُ وَارَى الأَدِيمَ الشِّعارا

ويتركز إيقاع الجناس الناقص بين (عشارا ـ الشعارا) وهو جناس ناقص لاختلاف الترتيب وهذا يؤدى إلى اختلاف فى مواقع الإيقاع فالأولى مخارج حروفها:(حلقى- غارى- لثوى) والأخرى مخارج حروفها (غارى- حلقى ـ لثوى)

وجاء اختلاف مواقع الإيقاع فى موضعه ، فهو مناسب لانتقال الشاعر من عطاء إلى عطاء آخر يختلف عنه حيث تمثل كلمة (عشار) عطاءً وكلمة (شعاراً) عطاءً آخراً والتنوع فى الإيقاع يناسب التنوع فى العطاء.

وفى كلمتى الإيقاع يتجسد المعنى فالعشار تمثل القمة فى الكرم فهو يهب الإبل حتى ولو كانت عشارا ، و (الشعار) يمثل القمة أيضا فى كرمه فهو لا يهب إلا الفرس القوى الذى غطى جلده المدهن الشعر والمراد به الشعر اللامع نتيجة لكثرة دهن الحصان.

إلى غير ذلك. [٣٢٧]

ثانيا : جناس ناقص لسببين :

جناس ناقص لاختلاف النوع والهيئة :

---

[٣٢٧] انظر ديوان الأعشى : (سائر ، آثر) ١٨ / ٣٨ ، (تربت – يترب) ٣٠ / ٣.

وهو كثير فى شعر الأعشى ، وهو أكثر أنواع الجناس الناقص فى شعر الأعشى ، وأحصيت له سبعة وعشرين بيتا.

يقول الأعشى مادحا :

أَخَا ثِقَةٍ عَالِيًا كَعْبُه جَزِيلَ العَطاءِ كَرِيمَ المِنَن (٣٢٨)
كَرِيمًا شَمَائِلُه مِنْ بَنِى مُعَاوِيةَ الأكْرَمِينَ السُنَن (٣٢٩)

جاء الجناس الناقص بين (المِنَن ـ السُنَن) لسببين هما اختلاف نوع الحروف واختلاف الهيئة.

وكلمتا الإيقاع يجسدان المعنى فالمنن هى العطاء والنعم والسنن هى الطبائع فربط الشاعر بين الحاضر المتمثل فى المنن وبين الطباع المتأصلة منذ الماضى والعلاقة لا تنقطع بين الماضى والحاضر فالطبائع التى ورثها ممدوحه كانت سببا فى عطائه وكرمه ، فالسنن سبب فى المنن فتعانق المعنى والإيقاع ، وجاء الإيقاع الرأسى ممتدا يدل على امتداد كرمهم واستمراره فهو عطاء لا ينضب أبدا لأنه مرتبط بالطبائع.

ويواصل الشاعر مدحه لممدوحه فى القصيدة ذاتها بقوله :

وَلَمْ تَسْعَ الحَرْبِ سَعْىَ امْرِئ إذا بِطْنَةٌ راجعته سَكَنْ (٣٣٠)
عَلَيْهَا وَإنْ فَاتَه أَكْلَةٌ تَلافِى لأُخْرَى عَظِيم العُكَنْ (٣٣١)

فالإيقاع يقع بين كلمتى (سكن ـ العكن) وهو جناس ناقص لاجتماع سببين : اختلاف النوع والهيئة.

والأعشى يرسم صورة كاريكاتيرية لرجل ممتلئ الجسم ، كل همه تناول الطعام مما جعله (عكن) ، وهذه الشراهة فى تناول الطعام سببت له كسلا وتراخيا ، فإذا به إذا

---

(٣٢٨) المنن : جمع منة والنعمة والعطاء.

(٣٢٩) السنن : جمع سنة وهى الوجوه والطبائع.

(٣٣٠) سكن : هدأ وتراجع بطنة : امتلاء البطن بالطعام.

(٣٣١) العكَن : جمع عكنة وهو ما تثنى من لحم البطن سمنا.

ما لاقى فى معركة (سكن) هدأ وتراجع ، والأعشى يمدح ممدوحه بنفى هذه الصورة عنه فهو مخالف لها تماما لأن همه هو القتال وتحقيق النصر. وغير ذلك كثير فى شعر الأعشى.[٣٣٢]

جناس ناقص لاختلاف العدد والهيئة :

وهو كثير فى شعر الأعشى وأحصيت له ثمانية عشر بيتا فيقول مادحا :

وُجِدْتَ صَبُورًا على رزئها　　　وَحَرَ الحُروبِ وَتْرَدادِهَا

الشاعر يصف ممدوحه بالصبر على مواجهة الأعداء وبخاصة فى الحروب الشديدة التى يزداد لهيبها واشتعالها والجناس الناقص فى (حَرّ - الحروب) يجسد المعنى فالعلاقة بين (حر) حرارة المعركة ولهيبها وبين الحروب علاقة تلازم وممدوحه لا يدخل إلا أشد الحروب ضراوة ولهيبا مشتعلا بينه وبين أعدائه. وكلمة (حر) أوضحت الجانب المعنوى المتمثل فى دافع الانتقام عند الطرفين.

وقوله متغزلا :

فَانْهَى خَيالَكِ أنْ يَزُورَ فَإنَّهُ　　　فِى كُلِّ مَنْزِلَةٍ يعود وِسَادى
تُمْسِى فَيَصْرِفُ بَابُها مِنْ دُونِنَا　　　غَلِقًا صَرِيفَ محالةِ الأمْسَادِ

الأعشى يشكو هجر محبوبته ويشكو خيالها الذى يزوره فى كل مكان ليذكره بها فيزاد ألمه وتشتد لوعته من زيارة طيف محبوبته ، كما تشتد لوعته عندما تغلق بابها دونه فيسمع صوت غلق الباب فيخاله صوت الحبال حين تدور حول البكرة على البئر ، فالشاعر تتملكه مشاعر الشوق إلى المحبوبة من ناحية والخوف من زيارة طيفها التى يراها تزيد من ألمه وأحزانه ويؤرقه صوت بابها الذى يغلق عليها دونه.

---

(٣٣٢) انظر ديوان الأعشى:(نفَد – رِفْد)١ / ٦٤ ، (السِّمن – السَّفن) ٢ / ٥٧ ، ٥٨ ، (عُلم – عَدم) ٤ / ١٢ ، ١٣، (الرُّجم – العجم) ٤ / ٢٤ ، ٢٥ ، (هم – صمء) ٤ / ٢٢ ، (عجل – زَجل) ٦ / ٣ ، ٤، (كَميت – كمتة) ١٠ / ١١ ، (فخذان – تجفزان) ١١ / ١١ ، (نفاتها – نباتها) ١٠ / ٣٦ ، ٣٧ ، (مَخرم – مخدم) ١٥ / ٣٠ ، ٣١ ، (أجذالها – إجذالها) ٢١ / ٣٥ ، ٣٦ (حلولها – حليلها) ٢٣ / ١٣ ، ١٤ ، (حماما – الثماما) ٢٩ / ٣ ، ٤ ، (تغلب – محلب) ٣٠ / ٢١ ، ٢٢ ، (يشْهدا – مجهدا) ٣٤ / ٢٧ ، ٢٨ ، (علال – ظلال) ٧٨ / ١٣

وجاء الجناس الناقص فى (وسادى ـ أمسادى) ليجسد المعنى فالوسائد تعبر عن أرق المشاعر ومواجهته لطيف المحبوبة فيزداد ألمه كلما حاول النوم ، و (الأمساد) تذكره بصوت باب المحبوبة الذى يغلق دونه وفيه ما فيه من استدعاء لذكرياته اللاهية مع محبوبته التى هجرته.

وغير ذلك كثير فى شعر الأعشى. [٣٣٣]

جناس ناقص لاختلاف العدد والنوع :

ووجدت له فى شعر الأعشى ثمانية عشر بيتا.

يقول الأعشى مادحا :

رُبَّ حَيٍّ أَشْقَاهُم أَخِرَ الدَّهْـ ـرِ وَحَيٍّ سَقَاهُمُ بِسِجَالِ

يصف الأعشى ممدوحه بالقدرة على العقاب فهو (أشقاهم) ، والقدرة على العطاء فهو (سقاهم) ، وبين أشقاهم وسقاهم جناس ناقص يصنع إيقاعا يتجاوب مع المعنى الذى يتحدث عنه الشاعر ، فأشقاهم صورت شدة العقاب وسقاهم صورت عظمة العطاء.

وامتداد الإيقاع بينهما ـ أكثر من فاصلين ـ أسهم فى الشعور بامتداد قدرة الممدوح على العقاب والعطاء.

إلى غير ذلك. [٣٣٤]

جناس ناقص لاختلاف النوع والترتيب :

ولم أحص له سوى ستة شواهد فى شعر الأعشى فيقول مادحا :

رَبِّى كَرِمٌ لا يُكَدِّرُ نِعْمَةً وَإِذا يُناشَدُ بِالمَهَارِقِ أَنْشَدَا

---

[٣٣٣] انظر ديوان الأعشى: (أسلم – السلك) ٥ / ٤ ، ٥ ، (شلول – شول) ٦ / ٣٧ ، (هم – هامة) ١٨ / ٢٩ ، (أنس – المكانس) ٣٠ / ٩ ، (استقلت – قلت) ٣٠ / ٣ ، (ليل – ليلى) ٣٣ / ٣١ (اللواحق – تلحق) ٣٣ / ٣٩ ، (أبا – يأبى) ٥٥ / ٣١.

[٣٣٤] انظر ديوان الأعشى:(فغالها– نالها)٣ /٣٦،٣٧ ، (رائح–روحته) ٥ / ٥٥ ، (جالت – ينجلى) ٢٢/١٥ ، فلست – بالمستى) ١٨/ ٣٤،٣٥ ، (المنفور– النافر) ١٨/ ٣٣ ، (ناقصا – الوقائصا) ٩/١٩ ، ١٠ ، (تبد – بدا) ٤/٢٧ ، (قبابها – بابها)١٣/ ٣٩ ، ١٤(زلت – فذلت)١٦/٤٠ ، ١٧ (قبل – قتلة) ٧٧ / ١٩ ، (أغفت – فأوفت) ٧٩ / ٤ ، ٥ (عذوبا – للعزوبة) ٥٥ / ١٨.

يقع الجناس الناقص بين (يناشد) و (أنشدا) ، وفيها يتلخص المعنى كله فيناشد تمثل الطلب ، وأنشدا تمثل إجابة الطلب ، أى فيهما الفعل ورد الفعل.

وهكذا جاء الإيقاع بين الكلمتين ليلخص المعنى كله ، فالممدوح كريم والشاعر يطلب والممدوح يجيب ولا أكثر.

ويقول الأعشى :

بَقِيَّةُ خَمْسٍ مِنَ الرَّامِسَا	تِ بِيضٌ تُشَبِّهُهُنَّ الصِّوَارَا
دُفِعْنَ إِلَى اثْنَيْنِ عِنْدَ الخصو	صِ قَدْ حَبَسَا بَيْنَهُنَّ الإِصَارَا

وللأعشى شواهد أخرى فى هذا الموضع[٣٣٥].

جناس ناقص لاختلاف الترتيب والعدد :

ولم أحصى له فى هذا النوع سوى ثلاثة شواهد ، يقول الأعشى معاتبا :

الشاعر يعاتب أبنا عمومته من بنى مرثد وبنى جحدر فى الحرب الدائرة بينهم بسبب كثرة القتلى حتى أنهم لم يدفنوا.

وجاء الإيقاع بين (أساود ـ يوسد) ليعبر عن هذا المعنى أتم تعبير فالأساود الجماعة التى قتلت لم يوسد : لم يدفن والمأساة تتركز فى كثرة القتلى من ناحية(الأساود) ومن ناحية أخرى فى أنها لم تدفن (لم يوسد).

ويقول الأعشى :

وَأَحْلَمُ مِن قَيْسٍ وَأَجْرَأُ مُقْدَمَا	لَدَى الرَّوْعِ مِن لَيْثٍ إذا رَاحَ حَارِدَا[٣٣٦]

ويقول فى موضع آخر :

رَخْصٌ أَحَمَّ المُقْلَتَيْن ضَعِيـ	فُ المَنْكَبَيْنِ لَلْعِناقِ زَجِلْ[٣٣٧]
تَعُلُّهُ رَوْعَى الفُؤَادِ وَلاَ	تَحْرِمُهُ عُفَافَةً فَجَزِلْ

---

(٣٣٥) (شاخص – خائص) ١ /١٩ ،(فلايا – أفلن) ٦٥ / ٥ – ١٢ ، (الكديد – يكيد) ٦٥ / ٣٠ ، ٣١ (إن – أنا) ١٤ / ٢٨.

(٣٣٦) الروع : الفزع   حاردا : غضبان

(٣٣٧) رخص : بض طرى   أحم : اسود   زجل : رفع الصوت والتطريب.

ثالثا : جناس ناقص لثلاثة أسباب :

جناس ناقص لاختلاف العدد والنوع والهيئة :

ومن ذلك قول الأعشى :

يوم حجر بما أزِلّ إليكُم إذ تُذْكَى فى حَافتَيهِ الضِّرامَا
جَارَ فيه نَافِى العُقَاب فَأَضْحَى أَئِد النَّخْلِ يَفْضَحُ الجُرَّامَا[٣٣٨]

جاء الجناس بين (الضراما ـ الجراما) وهما كلمتان اختلفتا فى ثلاثة أسباب هى النوع والعدد والهيئة.

وفى كلمتى الجناس تجسد المعنى فالضرام النار التى اشتعلت وتوهجت بسبب الحرب والقتال. والجرام تمثل النتيجة التى أسفر عنها (الضرام) وهى أن النخل أصبح خاليا من ثمره. وقوله :

بُحُورٌ تَفُوتُ النَّاسَ فِى كُلِّ لِزْبَةٍ أَبُوكَ و أَعْمامٌ هُمُ هَؤْلائِكَا
وَمَا ذَاك إلاَّ أَنَّ كَفَّيْكَ بالنَّدىَ تَجُودَانِ بالأَعْطاءِ قبل سُؤَالِكا

إلى غير ذلك. [٣٣٩]

(ب) تشكيلات الجناس فى شعر الأعشى :

والتشكيل هو الأوضاع التى يختارها الفنان لفن من فنون الإيقاع من حيث الفواصل بين الركنين المكونين لفن الجناس أى الكلمتين الموقعتين ، فتأتى الكلمتان وبينهما فاصل أو فاصلان أو أكثر ، أو تتصل الكلمتان بلا فاصل.

والتشكيل يمنح الفنان حرية فى استخدام أدواته فيستخدمه الشاعر فى خدمة الفكرة والمعنى ، وتحقيق الجمال.

---

[٣٣٨] الجرام : جمع جارم وهو الذى يجمع ثمار النخيل.

[٣٣٩] انظر ديوان الأعشى : (نهنه – منه) ٢١ / ٤٠ ، (مغضبا – مخضيا) ١٤ / ٢٢ ، ٢٣.

وقد اعتمدت فى التشكيل على المسافة الموجودة بين الكلمتين المتجانستين وقد تقصر هذه المسافات حتى تتصل الكلمتان المتجانستان ، وقد تطول حتى يبلغ مقدار الفواصل بينهما عددا يتجاوز الثلاثة فواصل.

وهذا الأمر لا يحدث بصورة عشوائية بل هو أمر مقصود لذاته قصد إليه الفنان حسب المعنى الذى يقصد إليه.

فالفنان يوظف هذا فى خدمة المعنى فلا تتصل الكلمتان المتجانستان عشوائيا أو بلا ضرورة ، بل إن فى اتصالهما فائدة يسعى إلى تحقيقها الفنان.

وقسمت تشكيلات الجناس فى شعر الأعشى إلى ثلاثة أقسام رئيسية :

التشكيل على مستوى القصيدة.

التشكيل على مستوى البيت.

أولا : التشكيل على مستوى القصيدة :

الجناس الناقص الرأسى الأفقى :

وفيه يتوزع الجناس على المستويين الأفقى والرأسى فيحيط الإيقاع بالمعنى من كل جوانبه.

والتشكيل الأفقى والرأسى ننظر فيه إلى القصيدة عملا مقروءا ، بالإضافة إلى كونها فى الأصل عملا مسموعا أما التشكيل على مستوى ترتيب البيت الواحد فينظر فيه إلى القصيدة من زاوية كونها عملا مقروءا. ومن ذلك قول الأعشى :

والمَكَاكِيكُ والصِّحَافُ مِنَ الفِضَّـ	ـةِ والضَّامِراتُ تَحْتَ الرِّجَالِ
رُبَّ حىّ أَشْقَاهُم آخِرَ الدَّهْـ	ـرِ وحَىٍّ سَقَاهُمُ بِسِجَالِ

فالجناس الناقص بين (أشاقهم ـ سقاهم) وهو جناس أفقى وبين (الرجال ـ سجال) وهو جناس رأسى فاجتمع الجناس الرأسى والأفقى فى شاهد واحد وصنع هذا كثافة موسيقية يسعى إليها الشاعر فى وصفه لممدوحه بالقوة والشجاعة والكرم.

ومثل ذلك قوله هاجيا علقمة بن علاثة متوعدا بشعر توافرت له الجودة والشهرة فى الوقت ذاته ، يقول:

إِنِي آَلَيْتُ على حَلْفةٍ وَلَمْ أَقله عَثْرَةَ العَاثِرِ
لَيَأْتِينَهُ مَنْطِقٌ سَائِرٌ مُسْتَوْسِقٍ لِلْمُسْمِعِ الآَثِرِ [٣٤٠]

الشاعر يهجو ويفخر بشعره الذى ينال شهرة كبيرة ، فيجبر سامعه على روايته ، والشاعر فى حال الفخر يحتاج إلى هذه الكثافة الإيقاعية التى يحققها الجناس الناقص على المستوى الرأسى والأفقى ، مما يسمح بسيرورة هذا الشعر.

ومثال ذلك قوله :

تُنَازِعُنِى إِذا خَلَتْ بُرْدَهَا مُفَضِّلَةً غَيْرَ جِلْبَابِهَا [٣٤١]
فَلَمَّا التَقَيْنَا على بَابِها وَمَدَّتْ إِلَيَّ بِأَسْبَابِها

وقوله :

وَجِيد مَغْزِلةٍ تَقْرو نَوَاجِذُهَا مِنْ يَانِعِ المَرْدِ مَا احْلَولى وما طَابا
وَعَيْنِ وَحْشِيَّةٍ أغْفَتْ فَأَرَّقَهَا صَوْتُ الذِّئَابِ فَأَوْفَتْ نَحْوَهُ دَابَا

الجناس الناقص الرأسى :

وهو كثير فى شعر الأعشى ، وقد أحصيت له ثمانية وثمانين بيتا.

ومن ذلك النوع قوله :

لا النَّفْسُ تُؤْنِسهُ مِنْها فَيَتْرُكُهَا وَقَدْ رَأى الرَّغْبَ رَأى العَيْنِ فَاحْتَرَقَا [٣٤٢]
ومارِدٌ مِنْ غُوَاتِ الجِنِّ يَحْرُسُهَا ذُو نيقةٍ مُسْتَعِدٌّ دُونَهَا تَرَقَا
لَيْسَتْ لَهُ غَفْلَةٌ عَنْهَا يُطِيفُ بِهَا يَخْشَى عَلَيْهَا سُرَى السَّارِينَ

(٣٤٠) منطق سائر : شعر ينال شهرة بين الناس.

(٣٤١) مفضلة : من التفضل والابتذال وهو أن تلبس الجارية ثوبا رقيقا كقميص النوم.

(٣٤٢) احترق : شوقا وطمعا فى الحصول عليها الرغب : المرغوب

الشاعر محتاج إلى إيقاع ممتد يستغرق نطاق البيت إلى ما هو أكثر فهو يصور رحلة بحثه عن محبوبته التى هى كلؤلؤة يبحث عنها غواصها ويواجه الصعاب حتى يجدها. وأسهم الإيقاع الرأسى الذى صنعه الجناس الناقص فى (احترقا – ترقا - السرقا – غرقا) والكلمات الموقعة تحمل فى داخلها معانى العناء والمصاعب التى لاقاها الغواص حتى وجد لؤلؤته الثمينة.

ومن ذلك قوله :

هَضُومُ الشِّتَاء إذا المُرْضِعَا ... تُ حَالَتْ جَبَائِرُ أعْضَادِهَا[٣٤٣]
وَقَوْمُكَ إِنْ يَضْمَنُوا جَارَةً ... يَكُونُوا بِمَوْضِعِ أَنْضَادُهَا[٣٤٤]

وقوله :

بِهِ تُرْعَفُ الألْفُ إذْ أُرْسِلَتْ ... غَدَاةَ الصَّبَاحِ إذا النَّقْعُ ثَارَا
ومَا أيْبَلِىٌّ على هَيْكَلٍ ... بَنَاهُ وَصَلَّبَ فِيهِ وَصَارَا

وغير ذلك كثير فى شعر الأعشى. [٣٤٥]

ثانياً : التشكيل على مستوى البيت :-

(أ) التجانس بين بداية الصدر وحشو العجز :-

ومنه قول الأعشى :-

أجِدّكَ لَمْ تَأخُذْ لَيَالِى نَلْتَقِى ... شِفَاءَكَ مَنْ حَوْلٍ جَدِيدٍ مُجَرَّمِ [٣٤٦]

(٣٤٣) الجبائر : جمع جبيرة وهو سوار عريض تلبسه المرأة فى العضد.

(٣٤٤) الأنضاد : الأعمام والأخوال.

(٣٤٥) انظر ديوان الأعشى:٢ /٢،٥٦،٥٥ / ٥٧، ٥٨، ٣ / ١٥، ١٦، ٣ / ٣٦ ، ٣٧ ، ٣ / ٥١ ، ٥٢ ، ٤ / ١٢ ، ١٣ ، ٤ / ٥٢ ، ٥٣ ، ٥ / ٤ ، ٥ ، ٥ / ١٨ ، ١٩ ، ٥ / ٣١ ، ٣٢ ، ٥ / ٥٩ ، ٦٠، ٥ / ٦٧ ، ٦٨، ٩ / ٦ ، ٧ ، ١٠/ ٣٦ ، ٣٧ ، ١١ / ٣ ، ٤ ، ١١ / ٢٧ ، ٢٨ ، ١٢/ ١٩ ، ٢٠ ، ١٢ / ٥٦ ، ٥٧ ، ١٤ / ٥ ، ٦ ، ١٥ / ٨،٩ ، ١٥ / ١٣ ، ١٤، ١٥/ ٤٩ ، ٥٠، ١٦/١٠ ، ١١ ، ١٨ / ١ ، ٢ ، ١٨ / ٣٤ ، ٣٥ ، ١٨ / ٣٧ ، ٣٨ ، ١٨ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ١٩ / ٩ ، ١٠ ، ٢١ / ١٤ ، ١٥.

(٣٤٦) أجدك : أجند منك هذا تجرم العام : أى تصرم وانقضى وحول مجرم أى كامل تام.

الجناس الناقص بين (أجدك ـ جديد) فالمحبوبة تتعجب من أمر الأعشى الذى لم يكفه عام انقضى كانا يلتقيان فيه لا يفترقان فيه و(أجدك) وصف للحال التى وجدته عليه و (جديد) وصف للعام الذى التقينا فيه. وهذه الفواصل الكثيرة التى فصلت الكلمتان تجسيد للعام والفترة التى قضياها معاً.

وليس له غير ذلك.

(ب) التجانس بين حشو الصدر وحشو العجز :-

ومن ذلك قول الأعشى :-

ثُمَّ أَسْقَاهُم عَلَى نَفَدِ العَيْـ ـشِ فَأَرْوَى ذَنُوبَ رِفْدٍ محالِ

فكلمتا الجناس الناقص (نَفَدِ ـ رِفْدِ) يجسّدان المعنى فكلمة (نفد) تعبر عن الآجال التى نفدت بفعل الممدوح الذى أخضع قبيلة الرباب و (الرفد) هو كأس الموت والعذاب الذى سقاه الممدوح للقبيلة فالرفد أدى إلى نفد الآجال. وفصل بين الكلمتين أكثر من فاصل ليدل على امتداد نفاد الآجال بسبب قوة وشجاعة الممدوح.

ومن ذلك قوله مادحاً :-

عَبْهَرَةُ الخَلْقِ بُلاخِيَّةٌ تَشُوبُه بِالخُلُقِ الطّاهِرِ

جاءت كلمتا الجناس (الخلق ـ الخلق) لتجسيد المعنى فمحبوبة الشاعر جمعت بين جمال الشكل والهيئة وبين جمال الأخلاق والروح. و (الخَلق) مثلت جمال الشكل و (الخُلق) مثلت جمال الأخلاق والروح ، فامتزج المعنى بالإيقاع.

إلى غير ذلك. (٣٤٧)

---

(٣٤٧) انظر ديوان الأعشى : ١ / ٥٠ ، ٢٨ / ٥ ، ٣٢ / ٤٥ ، ٧٣ / ٧ ، ٧٩ / ٥.

(ج) التجانس بين عجز الصدر وعجز العجز :-

ومن ذلك قوله :-

أَجُبَيْرُ هَلْ لأَسِيرِكُم مِنْ فَادِ   أَمْ هَلْ لِطَالِبِ شِقَّةٍ مِنْ زَادِ [٣٤٨]

وجاءت كلمتا الجناس الناقص (فاد ـ زاد) لتجسيد المعنى فالشاعر أسير وقع فى أسر المحبوبة فليس له من فاد والشاعر مشتاق محروم بحاجة إلى التزود بزاد يعوضه فراق المحبوبة وليس له من زاد ، فكلمتا الجناس هنا صورتا حالة العشق والوله وعدم القدرة على تحمل الفراق والهجر والفكاك من الأسر.

وقوله :-

أَجَزْعاً تُوعِدُنِى سَادِراً   لَسْتَ عَلَى الأَعْدَاءِ بِالقَادِرِ

إلى غير ذلك. [٣٤٩]

(د) التجانس بين عجز الصدر وحشو العجز :-

ومن ذلك قوله :-

نَقَبَ الخُفِّ لِلْسَرَى فَتَرَى الأَنْسَا   عَ مِنْ حِلِّ سَاعَةٍ وَارْتِحَالِ

فكلمتا الجناس الناقص (الأنساع ـ ساعة) جسدتا الألم الذى تعانيه الناقة (فالأنساع) سيور تشد على بطن الناقة ، و(الساعة) الزمن الذى شدت فيه هذه السيور فكلمتا الجناس شكلتا سبب الألم ومدته وزمنه.

---

[٣٤٨] الشقة : البعد والسفر البعيد.

[٣٤٩] انظر ديوان الأعشى : ١٨ / ٣٨ ، ١٩ / ١ ، ٢٢ / ٦.

وقوله :-

فَلَمَّا أَدْرَكْتَ الحَىَّ أَتْلَع أُنَّسوَفِى الحَىِّ مَنْ يَهْوَى لِقَانَا ويَشْتَهِى
كَمَا أَتْلَعَتْ تَحْت المَكَانِسَ رَبْرَبُ[٣٥٠]وَآخِر مَنْ أَبْدَى العَدَاوَةَ مُغْضَبَا

الشاعر مفتون بنفسه معجب بها أيما إعجاب ، فهو محبوب نساء الحى حتى إنه إذا نزل هذا الحى تطلعت فتيات هذا الحى ينظرن إليه بعين الإعجاب وهن (أنس) وهنّ فى هذا الفعل يشبهن قطيع البقر الوحشى المستظل بالأشجار فى أماكن الظل (مكانس) ، فجمع الشاعر بين المشبه وما يدل على المشبه به فى كلمتى الإيقاع لتجسيد المعنى فجمع الشاعر الجميع فى كلمتين موقعتين لتصوير مدى الافتتان به.

(ج) توظيف الجناس الناقص :-

بعد أن انتهينا من دراسة تكوينات الجناس الناقص وتشكيلاته ندرس توظيفه.

والتوظيف يحتّم علينا دراسة الجناس الناقص مع غيره من فنون البلاغة فندرسه مع التراكيب والصور الفنية والإيقاع.

وفى التوظيف يتضح أن البلاغة كل لا يتجزأ ولا يصح أن ندرس أى فن بلاغى بمنأى عن الفنون الأخرى لأن الفنون البلاغية تتفاعل مع بعضها البعض لأداء المعنى الذى يريد الشاعر أن يوصله إلى المتلقى.

أولاً : التراكيب والجناس الناقص :-

(أ) الكلمة والجناس الناقص :-

ودراسة الجناس الناقص مع الكلمة تقع فى نقطتين رئيسيتين :

١) التعريف والتنكير ٢) التقديم والتأخير

أولاً : التعريف والتنكير :-

إذا تناولنا الجناس الناقص فى شعر الأعشى نجده استعمل الكلمتين المجنستين معرفتين واستعملهما منكرتين واستعملهما متغايرتين أى أحد الكلمتين معرفة والأخرى نكرة.

---

(٣٥٠) أتلعت : رفعت رؤوسها ، المكانس : جمع مكنس وهو مواج الوحش من الظباء ، أنس : جمع آنسة.

(١) الكلمتان المجنستان معرفتان :-

والكلمتان المجنستان عند الأعشى إما معرفتان بـ(ال) فيقول الأعشى مادحاً قيس بن معد يكرب

وَإِنَّ غَزَاتَكَ مِنْ حَضْرَمَوْتَ ... أَتَتْنِى وَدُونِى الصَّفَا والرُجُم [٣٥١]
مَقَادَكَ بِالخَيْلِ أَرْضَ العَدُوِّ ... وَجُزْعَانُهَا كَلَفِيظِ العَجَم [٣٥٢]

ويقول مادحاً قيس أيضاً :-

أَخَا ثِقَةٍ عَالياً كَعْبُهُ ... جَزِيلَ العَطَاءِ كَرِيمَ المِنَنْ [٣٥٣]
كَرِيماً شَمَائِلَهُ مِنْ بَنِى ... مُعَاوِيَةَ الأَكْرَمِينَ السُّنَنْ [٣٥٤]

الشاعر يمدح قيس ، يمدح عطاياه ونعمه (المنن) ويمدح طبائع آباء قيس (السنن) وأسهم التعريف فى تعظيم منن الشاعر وسنن آبائه التى هى سبب فى منته.

وللتعريف بـ (الـ) أمثلة غير هذا.

وقد تعرف الكلمتان المتجانستان بالإضافة ومن ذلك قوله مادحاً إياس بن قبيصة الطائى :-

وَفِى الحَرْبِ مِنْهُ بَلاءٌ إِذَا ... عَوَانٌ تَوَقَّدَ أَجْذَالُهَا [٣٥٥]
وَصَبْرٌ عَلَى الدَّهْرِ فِى رُزْئِه ... وَإِعْطَاءُ كَفٍّ وَإِجْزَالُهَأ [٣٥٦]

الأعشى يرى إياساً مثالاً فى الشجاعة فيدخل الحرب العوان الشديدة المتوقدة بالنيران.

---

[٣٥١] الصفا ، الرجم : أسماء أماكن

[٣٥٢] الجزعان : جمع جزع وهو لولد الشاة فى السنة الثانية العجم : النوى

[٣٥٣] المنن : جمع منة وهى النعمة والعطاء بنو معاوية : رهط قيس بن معد يكرب

[٣٥٤] السنن : الوجوه والطبائع

[٣٥٥] العوان من الحروب التى قوتل فيها أكثر من مرة وأصله الناقة التى ولدت بعد ولادتها الأولى. ، أجذالها : جمع جذل وهو ما ضخم من أصول الشجر.

[٣٥٦] إجزالها : الإكثار.

والجناس وقع فى كلمتى (أجذالها – إجزالها) ، وجاءت الإضافة لتمنح الكلمتين قوة فأثبتت الشدة الناتجة عن النار المتوقدة للحرب ، كما أثبتت كثرة العطاء للمدوح.

وقد أسهمت الصورة التى رسمها الأعشى عن طريق المجاز فى بيان شدة الحرب ولهيبها فيصور الحرب بأصول الأشجار الضخمة التى أُشْعِلت فيها النيران.

ومن أمثلة ذلك قوله :-

مِنْ هَوَاهُنَّ يَتْبِعْنَ نَوَاهُنّ   فَقَلْبِى بِهِنَّ كَالمَشْغُوفِ [٣٥٧]

إلى غير ذلك. [٣٥٨]

(٢) الكلمتان المتجانستان نكرتان :-

والتنكير يعطى مساحة أكبر للتخيل بعكس التعريف الذى يمنح الكلمة تخصيصاً وتحديداً يوقف خيال المتلقى عند حد معين لا يتخطاه.

يقول الأعشى شاكياً وقوعه فى أسر محبوبته جبيرة :-

أَجُبَيْرُ هَلْ لأَسِيرِكُمْ مِنْ فَادِى   أَمْ هَلْ لِطَالِبِ شِقَّةٍ مِنْ زَادِ

يتلخص المعنى فى كلمتى الجناس (فادى – زاد) فكلاهما يتعثر الحصول عليه فليس هناك من فادٍ يفدى ويخلص ، وليس هناك من زاد يغنى والتنكير أعطى إطلاقاً فى المعنى بعدم وجود أى فادٍ أو أى زادٍ يخلص الأعشى مما هو فيه. ويدعم هذا الاستفهام بهل الذى يحمل معنى النفى.

ومن ذلك قوله :-

وَعَلالٍ وَظِلالٍ بَارِدٍ   وَفَلِيجِ المِسْكِ والشَاهِسْفَرَنْ [٣٥٩]

(٣) إحدى المتجانستين معرفة والآخر نكرة :-

وقد يغاير الأعشى بين الكلمتين المتجانستين فتأتى إحداهما معرفة والأخرى نكرة ، فيقول الأعشى واصفاً انكسار نفسه وتصدعها لفراق المحبوبة :-

---

(٣٥٧) نواهن : النساء.

(٣٥٨) انظر ديوان الأعشى:(نهالها– نزالها)٣/٥٢،٥١،و(بغرتها–بغاتها)١٠/١٠،و(فنانكا– إنائكا)١١/١٧.

(٣٥٩) الشاهسفرن : نوع من الرياحين ، كلمة فارسية. فليج : مفتت.

فَبَانَتْ وَفِى الصَّدْرِ صَدْعٌ لَهَا   كَصَدْعِ الزَّجَاجَةِ مَا يَلْتَئِم

يتمثل الإيقاع فى كلمتى الجناس (الصدر – صدع) والإيقاع هنا مصور ومجسد للمعنى فالصدر محل الألم والصدع يمثل الألم واتصال الكلمتين دالاً على اتصال الألم بمحله ومركزه ، وتعريف الكلمة الأولى تخصيص وتحديد لمحل الألم وتنكير الثانية يعطى للمتلقى أن يتخيل ما شاء فى أمر هذا الصدع ، وهذا التغاير بين التعريف والتنكير يصنع جمالا منبعه التنويع.

وإذا كانت البلاغة كُلا لا يتجزأ فلا يفوتنا أن نبين تأثير المجاز وتفاعله مع الإيقاع ، فكلمتا الإيقاع يمثل كلٌ منهما مجازاً فالصدر مجاز عن محل الألم (القلب) والصدع مجاز لأنه يكون فى المحسوس لا فى المعنى وفى المجاز اتحاد بين المثير والاستجابة حتى كأنهما شىءٌ واحد فصار الصدع صدراً والصدر صدعاً لا تفرقة.

ولا يقف خيال الأعشى عند هذا الحد فتمتد معه الصورة لتصور هذا الصدع مثيراً فيشبهه بصدع الزجاجة الذى لا أمل فى التئامه.

ومن ذلك قوله :-

غَشِيتُ لِلَيْلَى بِلَيْلٍ خُدُورَا   وَطَالَبْتُهَا وَنَذَرْتُ النَّذُورَا

وغير ذلك كثير. [٣٦٠]

وقد تكون الكلمتان المجنستان جملتين فعليتين ، وقد نَوَّعَ الأعشى فى زمن الفعلين كالآتى :-

(١) الكلمتان المجنستان فى صيغة الماضى :-

(٣٦٠) انظر ديوان الأعشى: (الأنساع – ساعة) ١ / ٣٤ ، و (نفد – رفد) ١ / ٦٤ ، و (هم – صم) ٤ / ٢٢ ، و(مخرم – مخدم) ٣٠،٣١/١٥،و(سادرا–القادر) ١٨ / ٤٥ ، و(أنس – المكانس) ٣٠/ ٩ ، و(بيض – البيض)٤٠/ ١٠ ، و (عذوبا – للعزوبة)٥٥ / ١٨ ، و(عشارا – الشعارا) ٥ / ٥٩ ، ٦٠ ، و(الرواسم – واسم) ٩ / ٦ ، ٧ ، و (هريرا – حريرا) ١٢ / ١٩ ، ٢٠ ، و(دورا – البدورا) ١٢ / ٥٦ ، ٥٧ ، و (سائر – الفائر) ١٨ / ٣٤ ، ٣٥ ، و(حماما – الثماما) ٣،٤/٢٩، و(المقيد – مؤيد)١٨،١٩/٢٨،و(السواما–سواما) ٢٩ / ٢٠ ، ٢١.

ومن ذلك قوله :-

وَعَيْن وَحْشِيَّةٍ أَغْفَتْ فَأَرَّقَهَا صَوْتُ الذِّئَابِ فَأَوْفَتْ نَحْوَهُ دَابَا

وقوله :-

فلمّا اسْتَقَلّتْ قُلْتُ نَخْلُ ابْن يَامِن أَهُنَّ أَمِ اللاّتِى تُرَبِّتُ يَثْرِبُ

فى الشاهدين السابقين جاء الجناس الناقص أفعالاً ماضية شكلاً ومعنىً.

ولكن قد يتحرك الفعل الماضى فى زمن المضارع ليدل على التجدد ، وهذا التحرك يمثل الدهشة التى يخلقها الفنان لدى المتلقى الذى تعود استعمال الماضى فى لغته الحياتية فى إطار الماضى فقط.

ومن ذلك قوله واصفاً محنة عماه :-

وَخَافَ العِثَار إِذَا مَا مَشَى وَخَالَ السُّهُولَةَ وَعْثاً وَعُورا[361]

فالجناس الناقص فى كلمتى (خاف ـ خال) والفعلان فى زمن الماضى إلا أنهما تجاوزا زمن الماضى وتحركا فى زمن المضارع ، فالخوف من العثار وتخيُّل السهولة أرضاً وعرةً صار أمراً ملازماً له متجدداً ومستمراً كلما مشى مصاحباً لعماه.

(٢) الكلمتان المتجانستان فى صيغة المضارع :-

ومثلما حدث مع الزمن الماضى قد يحدث مع الزمن الحاضر فنجد الفعل المضارع الدال على الحاضر (أصلاً) يأتى ليدل على الزمن الماضى ويعبر عنه.

---

[361] وعثا وعورا : وهما بمعنى واحد وهو الطريق الخشن العسير.

فيقول الأعشى هاجياً الحارث بن وعلة :-

أَتَعْجَبُ أَنْ أَوْفَيْتَ لِلجَارِ مَرَّةً　　فَنَحْنُ لَعَمْرِى اليَوْمَ مِنْ ذَاكَ

فَقَبْلَكَ مَا أَوْفَى الرُّفَادِ لِجَارِهِ　　نَعْجَبُفَأَنْجَاه مِمَّا كَانَ يَخْشَى

فَأَعْطَاه حِلْساً غَيْر نِكْسٍ أَرَبَّه　　وَيَرْهَبُ[٣٦٢]لُؤَاماً بِهِ أَوْفَى

وَقَدْ كَادَ يَذْهَبُ [٣٦٣]

فالأعشى يتعجب من الحارث بن وعلة ، لأنه يفخر بأنه أوفى لجاره مرة وقد وفّى الرفاد قبله لجاره فأنجاه مما كان يخشى ويخاف.

والجناس الناقص وقع بين كلمتى (يرهب - يذهب) وهما فى زمن المضارع ، والفعلان يرهب ويذهب جاءا فى صيغة المضارع من حيث الشكل لا المضمون ، فكلاهما تحرك فى صيغة الماضى فى زمن الرفاد الذى هو قبل الحارث بن وعلة ، فارتبط الفعلان بكرم الرفاد.

وعنده غير ذلك. [٣٦٤]

وقد يأتى الفعلان فى صيغة المضارع شكلاً وموضوعاً ليدلا على التجدد والاستمرار ، ومن ذلك قوله واصفاً سرعة ناقته :-

بِنَاجِيَةٍ مِنْ سَرَاةِ الهِجَا　　نِ تَأْتِى الفِجَاجَ وَتَغْتَالُهَا [٣٦٥]

تَرَاهَا كَأَحْقَبِ ذِى جُدَّتَيْـ　　ـنِ يَجْمَع عُونَا وَيَجْتَالُهَا [٣٦٦]

الناقة سريعة تجتاز طرق الصحراء اجتيازاً ، وهى مثل حمار الوحش يجمع قطعان الأتن يسوقها أمامه.

ويجىء الجناس الناقص فى (تغتالها - يجتالها) فكلاهما فى زمن الحاضر يعبران عنه يفيدان تجدداً واستمراراً لسرعة الناقة التى يقابلها سرعة حمار الوحش وتحكمه فى القطيع.

([٣٦٢]) الرفاد : هو عمرو بن عبد الله بن جعدة بن كعب　　يرهب : يهاب

([٣٦٣]) الحلس : القدح الرابع فى الميسر وكان الرجل ربما أكرم ضيفه بأن يهبه السهم من السهام فى الميسر فيكون له ربحه.

([٣٦٤]) انظر ديوان الأعشى : (ترم – تخترم) ٤ / ٥٢ ، ٥٣ ، و (يبرق – يبصق) ٣٣ / ٤٦ ، ٤٧ ، و (يحتمى – يرتمى) ١٥ / ٤٩ ، ٥٠ ، و (يغتدى – يهتدى) ٢٨ / ٩ ، ١٠.

([٣٦٥]) ناجية : سريعة　　الفجاج : جمع فج وهو الطريق.

([٣٦٦]) الأحقب : حمار الوحش　　الجدة : القطعة أو العلامة.

من أحوال الكلمة التقديم والتأخير ، والشاعر لا يقدم أو يؤخر عشوائياً ولكن لمقصد يقصده ، ويتغير هذا المقصد بتغير السياق فقد يكون للتخصيص أو للأهمية.

وقد وقع التقديم والتأخير فى شعر الأعشى فى كلا الكلمتين المتجانستين ، ومن ذلك قوله :-

فَبَانَتْ وَفِى الصَّدْرِ صَدْعٌ لَهَا   كَصَدْعِ الزُجَاجَةِ مَا يَلْتَئِم

قدم الأعشى الجار والمجرور (فى الصدر) إحدى الكلمتين المتجانستين على المبتدأ (صدع) الكلمة الثانية ، وذلك أن الصدر محل الألم ، ومركز الشرخ.

فقدم الشاعر المفعول به (الماء) على الفاعل (الظماء) والجناس واقع فى كلا الكلمتين ، فوجود الطير متوقف على وجود الماء ، فالماء أصل والطير فرع له ولذا جاء تقديمه لبيان هذه الأهمية ، واتصال الكلمتين المتجانستين أعطى الإيقاع قوة ، ودلّ على الارتباط بين الطير والماء ، وبالتالى بين أبناء القبيلة والتعطش للقتال.

الجملة والجناس الناقص :-

وأتابع هنا دراسة التراكيب مع الجناس الناقص فبعد دراستنا للكلمة من حيث التعريف والتنكير والتقديم والتأخير نتجه إلى دراسة الجملة مع الجناس الناقص وأرتب دراسة الجمل ترتيبا تنازليا من حيث عدد الشواهد ، فأبدأ بالأكثر فالأقل....

(١) جملة الأمر والجناس الناقص :-

والأصل فى الأمر أن يكون لطلب الفعل على سبيل الإيجاب ، وقد يأتى لمعانٍ أخَر على سبيل المجاز تفهم من المقام ، ومنها الالتماس ، والدعاء ، والتمنى والتعجيز ، والتهديد ، وما إلى ذلك مما هو مستوفٍ فى مطولات علم البلاغة.

إن إحساس الإنسان ومشاعره قد تتناقض أمام الحدث الواحد ، وكلنا قد جرب هذا الأمر ، فقد نبكى فرحين ، أو نغضب راحمين ، وهكذا الأمر الذى لم يلتفت إليه منهج البلاغة المدرسية.

ولذا فإن الأمر الذى نعنى بدراسته هو الأمر الفنى وهو أمر لا يطلب الشاعر تنفيذه ، ولا يقصده لذاته ، فيخرج من لغة المباشرة إلى لغة فنية رحبة، ومن ذلك أن يكون الأمر موجها من الأدنى إلى الأعلى ، كأن يطلب الإنسان من ربه المغفرة ، فيقول رب اغفر لى ، وهو ليس أمرا على سبيل الحقيقة ، وإنما هو دعاء ورجاء جاء فى صيغة الأمر.

إذا تناولنا جملة الأمر مع الجناس الناقص نجد أنها ليست كثيرة فى شعر الأعشى ، فالجناس قد يكون جملة الأمر أو أحد طرفيه أمر ، وقد يكون فى حشو جملة الأمر ، لكن الروابط قوية فهو هنا يستظل بجملة الأمر ويؤثر فيها ويتأثر بها.

ولم ترد جملة الأمر مع الجناس الناقص إلا فى الحشو بين الكلمتين المتجانستين. ومنها قوله متغزلاً

فَانْهَىْ خَيَالَكِ أَنْ تَزُورَ فَإِنَّهُ فِى كُلّ مَنْزِلَةٍ يَعُودُ وِسَادِى
تَمْسُ فَيصرِفُ بَابُهَا مِنْ دُونِنَا غَلَقاً صَرِيفَ مَحَالَةِ الأَمْسَادِ[٣٦٧]

الشاعر يطلب من محبوبته أن تمنع خيالها من زيارته ، فإنه لا يفارقه طيفها أينما نام ، والشاعر لا يأمر ، ولكنه يشكو ويرجو ويستعطف ، وهو أمر صادر من الأدنى (الشاعر) فهو الصب المشتاق إلى الأعلى (المحبوبة) وهى المتحكمة فى الأمر.

(٢) جملة النداء والجناس الناقص :-

والشاعر يحمل جملة النداء مشاعره وأحاسيسه ، فلا يقصد النداء الحقيقى ، فقد يقصد إلى الاستعطاف والرجاء ، والتعجب ، والتوجع... إلخ.

ولم يستعمل الأعشى من حروف النداء سوى الهمزة والياء ، ومن أمثلة النداء بـ (يا) قوله :-

أَلا يَا قَتْلُ قَدْ خَلَقَ الجَدِيدُ وَحُبُّكِ مَا يَمُحُّ وَمَا يَبِيدُ
وَقَدْ صَادَتْ فُؤَادَكَ إِذْ رَمَتْهُ فَلَوْ أَنَّ امْرأً دَنِفاً يَصِيدُ [٣٦٨]

(٣٦٧) الصريف : صوت الباب يشبهه بصوت البكرة حين تدور. المحالة : البكرة
الأمساد : جمع مسد وهو الحبال

(٣٦٨) الدنف : من لازمه المرض وحالفه السقم.

فالشاعر هنا لا ينادى محبوبته بقدر ما يشكو لها أثر حبها عليه ، فالأعشى يتخذ من النداء أسلوبا يبث فيه شكواه وألمه من حب قتلة وانصرافها عنه، وكلمتا الإيقاع (يبيد - يصيد) يصوران المأساة ، فحبها لا ينتهى فى الوقت الذى لا يستطيع أن يصيدها ويجعلها تتعلق به كما صادته. وقد يحذف الأعشى أداة النداء كقوله :-

عَلْقَمُ لا لَسْتَ إِلَى عَامِرِ النَّاقِضِ الأَوْتَارَ والوَاتِرِ

جملة القسم والجناس الناقص :-

والقسم هو استعانة الحالف بقوة أعظم من قوته تدفع بالمخاطب إلى تصديق ما يقوله الحالف. ومن ألفاظ القسم التى استعملها الأعشى حلفت فيقول:-

حَلَفْت بِرَبِ الرَّاقِصَاتِ إِلى مِنَى إِذَا مَخْرَمٌ جَاوَزْنَهُ بَعْدَ مَخْرمِ [٣٦٩]

ضَوَامِرَ خُوصا قَدْ أَضَرَّ بِهَا السُّرَى وَطَابَقْنَ مَشْيًا فِى السَّرِيح المُخْدمِ [٣٧٠]

لَئِنْ كُنْتَ فِى جُبِّ ثَمَانِينَ قَامَةً وَرُقِّيتَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ بِسُلَّمِ [٣٧١]

لَيَسْتَدْرِجَنَّكَ القَوْلُ الّذِى قَدْ أَذَعْتَه كَمَا شَرِقَتْ صَدْرُ القَنَاةِ مِنَ الدَّمِ

الأعشى يهدد عمير بن عبد الله بن المنذر بن عبدان ، ويريد أن يقع التهديد والوعيد فى أذن عمير موقع الصاعقة ، فيلجأ إلى القسم الذى يأتى جوابه فى البيت الرابع وما بين القسم وجوابه استعراض للقوة التى تستطيع أن تصل إلى عمير ولو صعد إلى السماء بسلم. وكلمتا الإيقاع مخرم – مخدم يخدمان هذا المعنى فالمخرم هى الجبال التى تجتازها الإبل وما فيها من إيحاء بقدرة الأعشى على اقتحام الأهوال المخدم تعبر عن تحمل هذه النوق للسيور وللسير فى الصحراء.

(٣٦٩) الراقصات : الإبل ، المخرم : منقطع أنف الجبل.

(٣٧٠) خوص : جمع أخواص أى غائرات الأبين ، المخدم : سير يربط حول الرسغ ويشد النعل إليه بالسيور ليقى خف ناقته.

(٣٧١) جب : بئر ، أسباب : السبب الحبل.

كما استعمل لفظ (آليت) ولفظ (حلفة فى بيت واحد فيقول :-

إِنِّي أَلَيْتُ عَلَى حَلْفَة وَلَمْ أَقله عَثْرَةَ العَاثِرِ
لَيَأْتِينَّهُ مَنْطِقٌ سَائِرٌ مُسْتَوْسِقٌ لِلْمُسْمِعِ الأَثِرِ

واستعمل الأعشى القسم هنا فى الهجاء مثل البيت السابق. كما استعمل الأعشى من ألفاظ القسم لفظ (لعمرى) فقال :-

لَعَمْرِى لَئِنْ أَمْسَى مِنْ الحَىِّ شَاخِصاً لَقَدْ نَالَ خَيْصاً مِنْ عُفَيْرَةَ خَائِصَا

ثانياً : الصورة الفنية والجناس الناقص :-

وأتناول الصور الفنية وهى التشبيه ، والمجاز والكناية.

(١) التشبيه والجناس الناقص :-

والتشبيه هو الذى يقوم على ركنين المشبه(المثير) والمشبه به (الاستجابة) وطرفين هما الأداة والوجه ، فالمثير الذى أثاره هو المشبه والاستجابة التى كانت رد فعل لديه هى (المشبه به). [٣٧٢]

وترجع الأهمية فى التشبيه إلى المثير فهو الذى حرك الشاعر ليبدع عن طريق استجابته للمثير ، فالمثير أشبه بالفعل والاستجابة (المشبه به) أشبه برد الفعل الناتج عنه .

ولذا أدرس التشبيه مع الجناس الناقص من زاوية المثير والاستجابة وعلاقتهما بكلمة الجناس الناقص أو أحدهما.

(أ) أحد كلمتى الإيقاع مثير :-

[٣٧٢] د / منير سلطان ، تشبيهات المتنبى ومجازاته ، ط ٢ ١٩٩٧ م منشأة المعارف ، ص ١٢٧.

ومن ذلك قوله :-

سَوَابِقَهُم بِيضٌ خِفَافٌ وَفَوْقَهُم مِن البَيْضِ أَمْثَالُ النُّجُوم استَقَلَّتِ(٣٧٣)

فالجناس الناقص وقع بين (بِيض) وهى البيضاء اللامعة ، وبين (البَيْض) وهى الخوذات.

وجاءت الكلمة الثانية من الإيقاع (البَيْض) مثيراً فى تشبيهها بالنجوم اللامعة فى السماء. فالشاعر انفعل بالمثير فى استجابة رائعة فشبهها بالنجوم ، ليس فى لمعانها فحسب ، بل فى الرفعة والعلو والسمو.

ومن ذلك قوله :-

فَبَانَتْ وَفِى الصَّدْرِ صَدْعٌ لَهَا كَصَدْعِ الزَّجَاجَةِ مَا يَلْتَئِم

فالإيقاع يتمثل فى (الصدر ـ الصدع) وجاءت الكلمة الثانية مشبهاً فهو يشبه صدع قلبه بصدع الزجاجة واشتراك (صدع) كمثير فى تشبيه يعطى هذا المثير صورة حسية فتجعله كسرا فى زجاجة لا سبيل إلى إصلاحه ، وجاءت الصورة لتصور مدى سوء حالة الشاعر التى وصلت إلى التصدع الذى لا سبيل إلى إصلاحه.

(٢) أحد الكلمتين استجابة (مشبهاً به) :

يقول الأعشى متغزلاً :-

عَسِيبُ القِيَامِ كَثِيبُ القُعُو دِ وَهْنَانَةٌ نَاعِمٌ بَالُهَا

يتمثل الإيقاع فى كلمتى (عسيب) جريدة النخل ، و (كثيب) كومة الرمل وكل منهما يقع استجابة فى تشبيه فالبيت يحتوى على تشبيهين :-

تشبيه المحبوبة بجريدة النخل بجامع الطول ، فجاءت كلمة عسيب استجابة لانفعال الشاعر بالمثير (المحبوبة).

(٣٧٣) سوابقهم : دروعهم ، البيض (الثانية) : الخوذات يلبسها الجنود فوق الرأس ، استقلت : ارتفعت

تشبيه (عجز المحبوبة) بكثيب الرمل عند القعود فعجز المحبوبة (مثير) انفعل به الشاعر فتحول إلى استجابة وهى الكثيب.

ويتضح فى البيت امتزاج التشبيه بالإيقاع شكلاً ومضموناً حيث أن كلمتى الإيقاع دخلتا كعنصر فاعل فى التشبيه.

(٣) الكلمتان المتجانستان استجابة :-

يقول الأعشى هاجياً :-

إِذَا زَارَهُ يَوْماً صَدِيقٌ كَأَنَّمَا   يَرَى أَسَداً فِى بَيْتِهِ وَأَسَاوِدَا [٣٧٤]

فجاءت كلمتا الإيقاع (أسداً) و (أساودا) استجابة للمثير وهى زيارة الصديق (الضيف) فيعبر التشبيه فى صورة رائعة عن مدى بخل المهجو.

المجاز والجناس الناقص :-

وفى المجاز لا ينفصل المثير عن الاستجابة ، فيتحد المثير والاستجابة فيصير المثير استجابة وتصير الاستجابة مثيراً[٣٧٥]وربما كان اتحاد المثير والاستجابة ناتجاً عن انفعال أقوى وصل بالمثير والاستجابة إلى هذه الدرجة من التوحد.

وأدرس المجاز مع الجناس الناقص من خلال علاقة الكلمتين أو أحدهما بالصورة المجازية لأبين تفاعل المجاز بالجناس الناقص.

وفى شعر الأعشى قد تقع أحد الكلمتين المتجانستين طرفاً فى الصورة المجازية كقوله :-

يَكَادُ يَصْرَعُهَا لَوْلاَ تَشَدُّدُهَا   إِذَا تَقُومُ إِلَى جَارَاتِهَا الكَسَلُ
إِذَا تُعَالِجِ قِرْناً سَاعَةً فَتَرَتْ   وَاهْتَزَّ مِنْهَا ذَنُوبُ المَتْنِ والكَفَلُ[٣٧٦]

---

(٣٧٤) أساود : جمع أسود وهى الحية القاتلة.

(٣٧٥) د / منير سلطان ، تشبيهات المتنبى ومجازاته ، ص ٣٦٤.

(٣٧٦) قرنا : صاحبا ، الذنوب : اللحمتان الناتئتان فى أعلى الفخذ من العجيزة.

الجناس الناقص واقع فى كلمتى (الكسل ـ الكفل) والكسل ناتج عن الكفل ، والكفل سبب فى الكسل ، ويقع الكسل طرفا فى الصورة المجازية فصار الكفل يصرع ويقتل ، وجاء الإيقاع ليجسد الصورة التى يرسمها الشاعر لمحبوبته التى تمتاز بامتلاء الجسم الذى هو قيمة مرغوبة عند الجاهليين.

ومثل ذلك قوله :-

وأرَجِّيهَا وَأَخْشَى ذُعْرَهَا ... مِثْلَ مَا يُفْعَلُ بِالقَوِدِ

رُبَّ يَوْمٍ قَدْ تَجُودِينَ لَنَا ... السَّنَنبِعَطَايَا لَمْ تُكَدِّرْهَا المِنَنْ

الأعشى يسوس محبوبته ، ويتلطف لها كما يسوس السائس الخيل ، فهو لا ينسى أيام كانت تجود له بالعطايا التى لا تكدرها وتعكرها المنن.

وهذه صورة مجازية ، فجاءت إحدى كلمتى الإيقاع (المنن) طرفاً فيها فصارت العطايا نقية غير مكدرة ، فاختلط الإيقاع بالمجاز ليوضح الصورة.

وقوله :-

فَبَانَتْ وَفِى الصَّدْرِ صَدْعٌ لَهَا ... كَصَدْعِ الزُّجَاجَةِ مَا يَلْتَئِم

وهنا مجاز حيث صور الأعشى صدره وقلبه ببناء تصدع لفراق المحبوبة وهى صورة مجازية توحى بسوء حالة الشاعر الذى انكسر فؤاده.

(٣) الكناية والجناس الناقص :-

والكناية التى نعنى بدراستها مع الجناس الناقص هى الكناية الفنية وهى المعنى المنبثق عن المعنى الأصل ـ فالطول ينبثق عن طول النجاد مثلاً.[٣٧٧]

ومن أمثلة الكناية فى شعر الأعشى مع الجناس الناقص قوله مكنياً عن هزال النساء فى الشتاء :-

---

[٣٧٧] د / منير سلطان ، الصورة الفنية فى شعر المتنبى ، الكناية والتعريض ، ط منشأة المعارف.

هَضُومُ الشِّتَاءِ إِذَا المُرْضِعَا تُ جَالَتْ جَبَائِرُ أَعْضَادِهَا [378]

وَقَوْمُكَ إِنْ يَضْمَنُوا جَارَةً يَكُونُ بِمَوْضِعِ أَنْضَادِهَا [379]

الشاعر يصور ممدوحه بالكرم ، فهو يهلك ماله إذا اشتد القحط وهزلت النساء.

وتمثلت الصورة الكنائية فى قوله (إذا المرضعات جالت جبائر أعضادها) المعهود أن الجبيرة السوار تكون ملتصقة بعضد المرأة فلا تجول بها أو تتحرك لذا فإن حركة الجبيرة بعضد المرأة يمثل صورة كنائية عن هزال النساء.

كما يكنى الأعشى عن بخل مهجوه الحارث بن وعلة برؤيته للضيف كأنه أسد أو حية قاتلة فيقول :-

إِذَا زَارَهُ يَوْماً صَدِيقٌ كَأَنَّمَا يَرَى أَسَداً فِى بَيْتِهِ وَأَسَاوِدَا

فجاءت كلمتا الإيقاع (أسدا ـ أساودا) داخلتين فى الصورة الكنائية مكونتين لها ، فالتحم الإيقاع مع الصورة الكنائية لإبراز بخل الحارث بن وعلة فى صورة تهكمية أشبه بالكوميديا السوداء.

كما كنى عن الصباح الباكر بصياح الديكة فيقول :-

أَرَحْنَا نُبَاكِرُ جد الصَبُوحِ قَبْلَ النَّفُوسِ وحَسَّادِهَا

فَقُمْنَا وَلَمَّا يَصِحْ دِيكُنَا إِلَى جَونَةٍ عِنْدَ حَدَّادِهَا

---

[378] جالت : تحركت ، جبائر : جمع جبيرة وجبارة وهى السوار تلبسه المرأة فى عضدها.

[379] الأنضاد : الأعمام والأخوال.

ثالثاً : السجع والفاصلة المسجوعة :

مصطلح السجع ومصطلح الفاصلة

السجع فى شعر الأعشى

الفاصلة المسجوعة فى شعر الأعشى

(أ) مصطلحا السجع والفاصلة :-

اهتم القدماء ـ من بلاغيين وغيرهم ـ بتعريف السجع والفاصلة المسجوعة ولم يتوقف الأمر عند التعريف فحسب ، لكنهم التفتوا إلى الأثر النفسى الذى يحققه السجع فى نفس المتلقى والتصاقه بذهنه كما يقول الجاحظ فيما أورده عن الصمد بن الفضل بن عيسى الرقاشى : " إن كلامى لو كنت لا آمل فيه إلا سماع الشاهد لقلَّ خلافى عليك ، ولكنى أريد الغائب والحاضر والراهن والغابر ، فالحفظ إليه أسرع ، والآذان لسماعه أنشط ، وهو أحق بالتقدير...) [٣٨٠]

وقد قام د / منير سلطان فى كتابه ـ الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى ـ باستقصاء التعريفات والآراء التى تعرَّضت لموضوع السجع والفاصلة فى التراث النقدى والبلاغى مراعياً فى ذلك الاستقصاء الترتيب التاريخى للأعلام الذين تحدَّثوا فى هذا الأمر ، قاصداً من وراء ذلك تتبع الظاهر من حيث مراحل النمو والازدهار وفترات الضعف والانحدار.

كما اهتم بالتعقيب على جهود القدماء صادراً عن رؤيته الجديدة للسجع والفاصلة ، وهذا ما سأهتم بمناقشته.

ووجدت أنه من الضرورى بمكان أن أعرض الرأى المقابل لرأى د / منير سلطان ، وأناقشه حتى تكون زاوية الرؤية واضحة أمام أعيننا. ولذا اخترت أن أعرض لرأى أستاذنا الدكتور / على الجندى فى كتابه (صور البديع فن الأسجاع)[٣٨١]

أولاً : رأى د / على الجندى :-

يقول د / على الجندى مقراً تعريف أحمد مصطفى المراغى للسجع : "وعلى هذا فهى تعريفات غير دقيقة لأنها غير جامعة ـ كما يقال ـ وأدنى إلى الشمول

---

(٣٨٠) الجاحظ ، البيان والتبيين ، ١ / ٢٨٧ ، تح عبد السلام هارون ، ط ٤ ، ط الخانجى.

(٣٨١) د / على الجندى ، صور البديع فن الأسجاع ، ط ص ٣٤ ، ط دار الفكر العربى ١٩٥١ م.

والكمال أن نقول : تواطؤ الفواصل فى حرف من حروف الرّوىّ ، أو فى الوزن أو فى مجموعهما. " [٣٨٢] ولم يمثل لما قال.

ثم يتكلم د/ على الجندى عن أركان السجع فيجعل من أركانه القرينة ويعرفها بأنها : " قطعة من الكلام جعلت مزاوجة للأخرى. " [٣٨٣]

ثم يعرض لبقية أركان السجع ، فيكون مِمَّا عرض له الفاصلة فيعرِّفها بأنّها : " هى الكلمة الأخيرة من القرينة " [٣٨٤]

ونستنتج من كلام د / على الجندى أن السجع لا يقع إلا بين الفواصل وهى تلك الكلمات الواقعة فى نهاية القرائن (الجمل).

و د / على الجندى يعد هذا التعريف – للسجع – شاملاً مع أننا لا نرى هذا وندلل على رأينا بأنّنا إذا قلنا (الجبل) وأتبعناه بـ (الأمل) أو (الحمل) فماذا نسمى هذا التوافق فى الحرف أو الحرفين الأخيرين ؟ أو ماذا نسمى الإيقاع الذى حدث من توالى الكلمتين والناتج عن اتفاق حرف الروى فيهما ؟

وواضح أن الأمر قد اختلط عليه حين حصر السجع فى دائرة الفاصلة دون غيرها.

فالرجل تابع القدماء فى تعريفهم للسجع ، وأقرب تعريف له هو تعريف الخليل بن أحمد للسجع (سجع الرجل إذا نطق بكلام له فواصل كقوافى الشعر من غير وزن.) [٣٨٥]

وهذا ليس ببعيد عن كلام سيبويه (ت ١٨٠) وهو يسمى السجع فواصل فيقول : " جميع ما يحذف فى الكلام ومَنْ يختار فيه أن لا يحذف ، يحذف فى الفواصل ، والقوافى "[٣٨٦]

رأى د / منير سلطان :-

إذا انتقلنا إلى الدكتور / منير سلطان نجده قد تحدث عن السجع والفاصلة فى كتابه: " الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى " ، فالسجع هو(اتفاق وحدتين

---

[٣٨٢] د / على الجندى ، صور البديع فن الأسجاع ، ص ٣٤.

[٣٨٣] المصدر نفسه ، ص ١٩٥.

[٣٨٤] المصدر نفسه ، ص ١٩٥.

[٣٨٥] الخليل بن أحمد ، العين ص ٢٤٤ ، تح عبد الله درويش ، مطبعة العانى بغداد ، ١٩٦٧ م.

[٣٨٦] سيبويه ، الكتاب،ج ٤،ص١٨٥،١٨٤، تح عبد السلام هارون ط الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٧م.

صوتيتين فى آخر حرف فيهما ، فلو قلنا : الأمل والعمل كنا قد حققنا سجعاً صوتياً ، ومن شروطه : التماثل والتكرار ، كما يتحقق السجع بين الوحدتين المتتاليتين المتقاربتين فى مخارج حروفهما كالميم والنون مثل الرحيم – الدين).[٣٨٧]

ويعرف الفاصلة بأنها (الكلمة التى ينتهى بها معنى الجملة ، ويحسن السكوت عندها.) [٣٨٨]ويضيف قائلاً : بأن الفاصلة لا توجد إلا فى نهاية الجملة لأنها قُفل لها ، وقد تكون مسجوعة تشتمل على إيقاع من تماثل أو تشابه الحرفين الأخيرين من الفاصلتين المتتاليتين أو لا تكون. [٣٨٩] ويسوق فى هذا الصدد العديد من الشواهد.

ونستنتج من كلام د / منير سلطان أن هناك سجعاً وهناك فاصلة فالسجع يتحقق من توالى كلمتين اتفقتا فى حرفهما الأخير أو فى حرفيهما الأخيرين أو متقاربى المخرج فى الحرف أو الحرفين الأخيرين.

أما الفاصلة فهى كلمة ينتهى عندها معنى الجملة ولا توجد إلا فى تركيب وقد تكون مسجوعة أو غير مسجوعة.

فالدائرة هنا أوسع قد شملت الكلمتين المتواليتين داخل الجملة دون أن ينتهى عندهما المعنى والعبرة هنا للإيقاع الحادث مع وجود المعنى ، كما شملت أيضاً الكلمتين اللتين انتهى عندهما معنى الجملة (الفاصلة).

وبناءً على ما تقدم سأطبق منهج د / منير سلطان ومنهجى فى دراسة السجع والفاصلة كالآتى :-

أولاً : السجع : وأدرسه من حيث :

(أ) التكوين (ب) التشكيل

(ج) التوظيف

ثانياً : الفاصلة : وأدرسها من حيث :-

(أ) التكوين (ب) التشكيل

---

[٣٨٧] د / منير سلطان ، الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى ، ص ١٥١.

[٣٨٨] المصدر نفسه ، ص ١٥١.

[٣٨٩] المصدر نفسه ، ص ١٥١.

(ج) التوظيف

أما التوظيف فأعنى به توظيف الفاصلة مع التراكيب ، والصور الفنية والأدوات التى تحقق الوفاء بالمعنى والإيقاع ولماذا التوظيف مع الفاصلة دون السجع ؟ لأنه ينتهى عندها المعنى ، ولذا فهى جديرة بالدراسة ، ولأن الذى يهمنا فى المقام الأول الوفاء بالمعنى ، وهو يتحقق فى الفاصلة المسجوعة لا السجع.

(ب) السجع فى شعر الأعشى :-

(أ) التكوين :-

١- سجع لاتفاق الحرف الأخير :-

ومنه قوله فى مدح قيس بن معد يكرب :-

إِلَى حَامِلِ الثِّقْلِ عَنْ أَهْلِه إِذَا الدَّهْرُ سَاقَ الهَنَاتِ الكِبَارَا

وقوله :-

وشوْقِ عَلُوقٍ تَنَاسَيْتُه بِجَوَّالَةٍ تَسْتَخِفُّ الضِّفَارَا

وقوله :-

وَأَعْدَدْتُ لِلْحَرْبِ أَوْزَارَهَا رِمَاحاً طِوَالاً وَخَيْلاً ذُكُورَا

من الشواهد السابقة نلاحظ أن السجع قد حقّق التماثل والترجيع لاتفاق الحرف الأخير إلاّ أنه لم يغلق الجملة.

٢- سجع لاتفاق الحرفين الأخيرين :-

ومن هذا النوع قوله :-

وَقَدْ أَسَلِّى الهَمَّ حِينَ اعتَرَى بِجَسْرَةٍ دَوْسَرَةٍ عَاقِرِ[٣٩٠]

---

(٣٩٠) جسرة : الناقة الضخمة.

وقوله :-

وَأَدْكَنَ عَاتِقٍ جَحْلٍ سِبَحْلٍ صَبَحْتُ بِرَاحِه شَرْباً كِرَامَا ([٣٩١])

والسجع فى الشواهد السابقة جاء لاتفاق الحرفين الأخيرين ، وحقّق السجع التماثل والترجيع لاتفاق الحرفين الأخيرين.

(أ) السجع المتصل :-

١- توالى كلمتين متصلتين :-

والمراد بالسجع المتصل : أن تتوالى الكلمتان المسجوعتان بلا فاصل يفصل بينهما.

ويعطى هذا النوع إيقاعاً قوياً لا فرصة فيه لالتقاط الأنفاس ، فالشاعر لديه شحنة معنوية كبيرة دفعت به لتوليد هذا الإيقاع ، فهو لا يصبر حتى يفصل بين الكلمتين المسجوعتين بفاصل أو أكثر.

ولذا فقد لجأ الأعشى إلى السجع المتصل فى تصوير ضخامة الحدث وأهميته ولجأ إليه الأعشى فى تصوير كرم ممدوحه فيقول فى مدح هوذة بن على الحنفى :-

سَمِعْتُ بِسَمْعِ البَاعِ والجُودِ والنَّدَى فَأَدْلَيْتُ دَلْوِى فَاسْتَقَتْ بِرِشَائِكَا

وجاء الإيقاع قوياً شكَّلَه السجع المتصل فى قوله (سمع الباع) فالممدوح صار مشهوراً إلى حد جعل الناس يدلون دلاءهم فى حوضه ليستقوا ويرتووا من فضله وكرمه ، فذهب الأعشى على السمع والشهرة وفعل كما يفعل الآخرون ـ وكأنه لم يكن يصدق ـ فتبين له صدق ما سمعه وما وصله عن كرم هوذة.

والأعشى يركز على ذيوع صيت الممدوح أكثر من تركيزه على أخذه نوال الممدوح بدليل مجىء إحدى الكلمتين الموقعتين وهى (سمع) فناسب هذا الإيقاع القوى تصوير أهمية الحدث.

([٣٩١]) عاتق : قديم ، الجحل : السقاء العظيم ، سبحل : ضخم ، الشرب : جماعه الشاربين.

ثانياً : توالى ثلاث كلمات متصلة :-

ويعد اتصال ثلاث كلمات مسجوعة أشد أنواع الإيقاع درجة ، فيحقق ذلك تكثيفاً إيقاعياً يستلزمه الموقف ومن ذلك قوله واصفاً ساقى الخمر :-

يَسْعَى بِهَا ذُو زُجَاجَاتٍ لَهُ نُطَفٌ مُقَلَّصٌ أَسْفَلَ السِّرْبَالِ مُعْتَمِلُ (٣٩٢)

فجاءت الكلمات (أسفل – السربال – معتمل) مسجوعات وقد اتصلن وهذا يعطى قوة فى الإيقاع تناسب نشاط وخفة هذا الساقى.

(ب) السجع المعطوف :-

والإيقاع هنا أكثر امتداداً من ذى قبل وأهدأ أيضاً ، وقد يعطى هذا الفاصل فرصة للشاعر للتعبير عما بداخله ، وعما يقتضيه المعنى من حاجة إلى العطف أو الفصل.

يقول الأعشى :-

مَا بُكَاءُ الكَبِيرِ بِالأَطْلالِ وَسُؤَالِى فَهَلْ تَرُدُّ سُؤَالِى ؟

الأعشى لا يرى حاجة أو ضرورة إلى بكاء الأطلال لأنها لا فائدة منها ما دامت لا تجيب طلبه أو تخفف ألمه. وكلمتا الإيقاع (الأطلال – سؤالى) أسهمتا فى تجسيد المعنى حيث فصل الشاعر بحرف العطف وكأنه فصل بين الأطلال وسؤالها لأنه لا فائدة وراء ذلك. ومن الحروف التى عطف بها الأعشى (لا ولا) فى قوله :-

غَيْرُ مِيلٍ ولاَ عَوَاوِيرَ فى الهَيْجَا ولا عُزَّلٍ ولا أَكْفَالِ

(ج) السجع الرأسى :-

وفى السجع الرأسى يمتد الإيقاع متجاوزاً نطاق البيت الواحد إلى الأبيات التى تليه ، وغالباً ما يأتى هذا النوع من الإيقاع عند الأعشى فى مقطع المدح أو الفخر من القصيدة وهى حالٌ يناسبها مثل هذا الإيقاع المتصل المستمر المنتقل من بيت إلى بيت. ومن ذلك قوله مادحاً رهط عبد المدان سادة نجران :-

---

(٣٩٢) النطف : جمع نطفة وهى اللؤلؤة العظيمة ، معتمل : يخدم ويعمل دائما ، مقلص : مشمر.

إِذَا الحَبَرَاتُ تَلَوَّتْ بِهِم وَجَرُّوا أَسَافِلَ هُدَّابِهَا
لَهُمْ مَشْرَبَاتٌ لَهَا بَهْجَةٌ تَرُوقُ العُيُونَ بِتِعْجَالِهَا

وامتد الإيقاع ليشمل البيتين ، فسادة نجران لهم (حبرات) وهى برود اليمن الجميلة ، ولهم (مشربات) وهى أراض مزينة بالنباتات الجميلة ، فكلمتا الإيقاع يمثلان تجسيداً للمعنى لأن الحبرات والمشربات هما مصدرا المدح فى البيت.

وقوله مفتخراً :-

أَلَسْنَا المُقْتَفِينَ بِمَنْ أَتَانَا إِذَا مَا حَارَدَتْ خُورُ اللِّقَاحِ
أَلَسْنَا الفَارِجِينَ لِكُلِّ كَرْبٍ إِذَا مَا غَصَّ بِالمَاءِ القِرَاحِ

فالسجع فى (المقتفين ـ الفارجين) والكلمتان أسهمتا فى تجسيد المعنى فالأولى تظهر كرم أبناء قبيلته فهم يحتفون بضيوفهم فى الوقت الذى يشتد فيه الجد وتضن النوق الغزيرة الدر بالألبان ، والثانية تعبر عن تفريجهم لكرب وشدائد الآخرين حين يستحكم بهم الأمر ، وامتداد الإيقاع ناسب مقام الفخر.

فقد يلجأ الأعشى إلى هذا النوع من السجع فى الغزل فيقول :-

قَدْ نَهِدَ الثَّدْىُ عَلَى صَدْرِهَا فِى مُشْرِقٍ ذِى صَبَحٍ نَائِرِ
لَوْ أَسْنَدَتْ مَيْتاً عَلَى نَحْرِهَا عَاشَ وَلَمْ يُنْقَلْ إِلَى قَابِرِ

الصورة التى رسمها الأعشى غارقة فى الحسية التى جعلت من صدر حبيبته مصدراً للنور والإشراق والنضارة ، وجعلت من نحرها مصدراً للخلود والبقاء فلا فناء بجوار المحبوبة ، وهكذا جسّدت كلمتا الإيقاع (صدرها ونحرها) هذا المعنى وامتداد الإيقاع يسهم فى إحاطة الصورة كلها بالإيقاع المناسب لغزله.

ثانياً : الفاصلة المسجوعة :-

أولاً : التكوين :-

١- فاصلة مسجوعة لتكرار الحرف الأخير :-

يقول الأعشى :-

وَشَرِيكَيْنِ فِى كَثِيرٍ مِنَ المَا   لِ وَكَانَا مُحَالِفَىْ إِقْلاَلِ

فالفاصلة المسجوعة فى (المال وإقلال) فعند كل منهما اكتمل المعنى واستتم مع ملاحظة أن الألف فى (المال) حرف مد للميم ، وأن الألف فى (إقلال) حرف مد للام قبلها ، وعلى هذا تكون الفاصلة المسجوعة باتفاق الحرف الأخير.

ومن ذلك قوله :-

وَدِّعْ هُرَيْرَةَ إِنَّ الرَّكْبَ مُرْتَحِلُ   وَهَلْ تُطِيقُ وَدَاعاً أَيُّهَا الرَّجُلُ

فكلمة (مرتحل) اكتمل عندها المعنى وهو ارتحال الركب ، وكلمة (الرجل) اكتمل عندها المعنى وهو عدم التحمل لارتحال المحبوبة وركبها ، وكلمتا الإيقاع (مرتحل والرجل) ارتبطا ببعضهما فالرجل متعلق قلبه وبصره بهذا الركب المرتحل.

(٢) فاصلة مسجوعة لتكرار الحرفين الأخيرين :-

ومن ذلك قول الأعشى :-

رَحَلَتْ سُمَيَّةُ غُدْوَةً أَجْمَالُهَا   غَضْبَى عَلَيْكَ فَمَا تَقُولُ بَدَا لَهَا

فاتفقت كلمتا الإيقاع (أجمالها وبدا لها) فى الحرفين الأخيرين (اللام والهاء). وقوله :-

أَجِدَّ بِتَيَّا هَجْرُهَا وَشَتَاتُهَا   وَحَبَّ بِهَا لَوْ تُسْتَطَاعُ طِيَاتُهَا

ثانياً : التشكيل :-

(أ) التصريع :-

جاء الكثير من قصائد الأعشى مصرَّعاً والقليل غير مصرّع ، فمن المصرع قوله:-

هُرَيْرَةُ وَدِّعْهَا وَإِنْ لامَ لائِمُ غَدَاةَ غَدٍ أَمْ أَنْتَ لِلبَيْنِ وَاجِمُ

وجاءت كلمتا الإيقاع (لائم ـ واجم) مصرعتين ، وتناولتا العلاقة بين اللائم

(العذول) و العاشق (الشاعر) ، وقد انتصر العاشق على اللائم فظهر الوجوم على وجهه لفراق المحبوبة وقت وداعها.

ومنه قوله متغزلاً :-

تَصَابَيْتَ أَمْ بَانَتْ بِعَقْلِكَ زَيْنَبُ وَقَدْ جَعَلَ الوُدُّ الذِى كَانَ يَذْهَبُ

ثالثاً : التوظيف :-

(أ) توظيف الفاصلة المسجوعة على مستوى البيت :-

وندرس فيه توظيف الفاصلة المسجوعة مع التراكيب والصور الفنية وفنون الوفاء بالمعنى والإيقاع ، وفن الطباق الذى يحقق الوفاء بالمعنى ثم الإيقاع.

وهذا التوظيف من منطلق أن البلاغة كلٌّ لا يتجزأ ، كلها يؤثر بعضها فى بعض ما دامت فى داخل العمل الفنى ، فالعمل الفنى وحدة واحدة يصب بعضه فى بعض ، فتتفاعل جميع العناصر ليخرج النسيج متماسكاً ، ولذا فإنه لا يجوز أن ندرس الإيقاع بمنأى عن التراكيب والصور الفنية.

أولاً : الفاصلة المسجوعة مع التراكيب :-

والتراكيب فى الشعر بمثابة المادة الخام التى تتشكل ويخرج منها كل شىء ، فمن التراكيب تنبثق الصور الفنية والإيقاع ، فإذا كانت البلاغة تتكون من ثلاثة أضلاع هى :-

التراكيب ، والصور الفنية ، والإيقاع فإن التراكيب أشبه بقاعدة مثلث.

(١) التعريف والتنكير :-

إذا تناولنا الفاصلة المسجوعة فى شعر الأعشى من حيث التعريف والتنكير نجد الأعشى استعمل الفاصلتين المسجوعتين معرفتين ، ومنكرتين واستعملهما متغايرتين ؛ إحداهما معرفة والأخرى نكرة.

١- الفاصلتان المسجوعتان معرفتان :-

إذا تناولنا الفاصلتين المسجوعتين عند الأعشى نجد أن التعريف قد تنوع ما بين تعريف بالألف واللام ، وتعريف بالعلمية ، وتعريف بالإضافة.

وجاءت الفاصلتان المسجوعتان معرفتين بالألف واللام فى قوله يمدح شجاعة مسروق بن وائل :-

يَدَعُ الوَحَادَ مِنَ الرِّجَا لِ وَيَعْتَمِى جَمْعَ المَحَافِلِ[٣٩٣]

فالأعشى يصور شجاعة ممدوحه الذى لا يرضى بمحاربة الأفراد، ولا يرضيه إلا محاربة الجمع الكثيف من الرجال ، وقد أسهم التعريف لكلمتى الإيقاع (الرجال و المحافل) فى تجسيد هذا المعنى ، فهو يعرف الرجال بـ (ال) العهدية وكذلك يعرف المحافل ، وهو تعريف يخرج بهما من دائرة الشك إلى اليقين وقد جاءت إحدى الكلمتين (الفاصلتين) علماً والأخرى معرفة بـ (ال) العهدية فى قوله هاجياً علقمة بن علاثة :-

عَلْقَمُ لا لَسْتَ إِلَى عَامِرِ النَّاقِضِ الأَوْتَارَ والوَاتِرِ

وتأتى الفاصلتان المسجوعتان معرفتين بالإضافة إلى الضمير ومن ذلك قول الأعشى مادحاً (إياس بن قبيصة) مبرزاً شهامته وحمايته للحرمات كما أنه حمال للأعباء يفعل ما بوسعه للوفاء بواجباته فيقول:

أَخٌ لِلْحَفِيظَةِ حَمَّالُهَا حَشُودٌ عَلَيْهَا وَفَعَّالُهَا

وجاءت الفاصلتان المسجوعتان منتهيتين بحرفى اللام والهاء ، وقد منحهما الشاعر من الحركة والحيوية ما يناسب مقام الفخر والمدح ، كما أسهم اتفاقهما فى

(٣٩٣) يعتمى : يختار الشىء ويقصده ، الوحاد : الأفراد بعيدا عن الجمع الغفير ، والمحافل : جمع محفل وهو مجتمع القوم.

الوزن الصرفى إلى زيادة النغم الصادر منهما ، فإيقاع صادر من السجع وآخر صادر من تماثل الوزن الصرفى ، بالإضافة إلى الشحنة المعنوية (إيقاع التجاوب) التى تحملها الصيغة من مبالغة أسهمت معنوياً فى ارتفاع حدة الإيقاع ، وكل هذا جاء مناسباً لحال المدح.

٢- الفاصلتان المسجوعتان نكرتان :-

ومنه قول الأعشى :-

هُرَيْرَةُ وَدِّعْهَا وَإِنْ لامَ لائِمُ   غَدَاةَ غَدٍ أَمْ أَنْتَ لِلبَيْنِ وَاجِمُ

الأعشى غاضب من هريرة لفراقها إياه ، وهو فى الوقت ذاته يطلب من نفسه أن تودع هريرة غير خاشٍ لوم اللائمين ، وهو لا يستطيع إخفاء حزنه وألمه لفراق هريرة بالرغم من لوم اللائمين. وكلمتا الإيقاع (لائم - واجم) لخصتا الصراع المرير الذى يمر به الشاعر ، (فلائم) تمثل لوم الآخرين له على تأثره ، و(واجم) الطرف الآخر من الصراع تمثل ظهور حزنه وألمه لهذا الفراق وعدم قدرته على إخفائه. وتنكير (لائم) أفاد كثرة اللائمين مما يزيد من حدة الصراع ، وتنكير (واجم) يتيح لنا الحرية فى تخيل هذا الوجوم والحزن الذى أصابه بسبب الفراق.

٣- كلمتا الفاصلة المسجوعة متغايرتان :-

والمقصود بهذا أن تكون إحدى الكلمتين معرفة والأخرى نكرة ، ومنه قول الأعشى :-

وَشَرِيكَيْنِ فِى كَثِيرٍ مِنَ المَا   لِ وَكَانَا مُحَالِفَىْ إِقْلاَلِ

وقوله :-

أَجِدَّكَ وَدَّعْتَ الصِّبَا وَالوَلائِدَا   وَأَصْبَحْتَ بَعْدَ الجُورِ فِيهِنَّ قَاصِدَا

الأعشى كبرت به السن وودع أيام اللهو والمجون ، فزهد النساء وجاءت كلمتا الإيقاع (الولائد وقاصد) لتجسيد المعنى ، (فالولائد) معرفة تعريفاً عهدياً

يفيد التخصيص والتحديد ، و (قاصد) جاءت نكرة تفيد العموم فالشاعر يعمم من رد فعله تجاه الولائد المنوطات بالحب والرعاية أما هو فرد فعله تجاههن صار يتميز بالقصد والزهد.

الاستفهام والفاصلة المسجوعة :-

يقول الأعشى مخاطباً الأطلال مستفهماً عن جدوى بكائه إياها :-

مَا بُكَاءِ الكَبِيرِ بِالأَطْلَالِ وَسُؤَالِى فَهَلْ تَرُدُّ سُؤَالِى

لا يرى الأعشى جدوى من بكاء الأطلال ، لأنها لا ترد سؤاله ولا تمنحه حلاً أو جواباً ، والأعشى يستفهم ولا ينتظر جواباً وهو يسأل ليستنكر أن يكون للبكاء فائدة ويأتى الاستفهام الثانى (هل ترد سؤالى) ليظهر الحزن والحسرة المسيطرين على الشاعر لفراق الأحباب ووقوعهم فى الأسر من ناحية ولعدم جدوى البكاء وسؤال الأطلال من ناحية أخرى فى إنقاذ الأحباب من ذل الأسر.

وجاء الإيقاع فى كلمتى (الأطلال - سؤالى) وهما محور الصراع ، فالشاعر يسأل والمسئول (الأطلال) ، وهى لا تجيبه فيزداد يأس الشاعر وحزنه لأنها تذكره بالأحباب.

كما لعبت اللام المكسورة فى قوله (الأطلال - سؤالى) دورا فى تصوير الانكسار الذى أصاب عواطف الشاعر ، كما أسهمت الألفات الممدودة بدورها فى صنع هذا الإيقاع الحزين فى كلمات (بكاء - الأطلال - سؤال).

٣- جملة الأمر والفاصلة المسجوعة :-

والأمر نوعان [٣٩٤]مباشر : وهو أمر لا يخرج عن مقتضى الظاهر فهو أمر صادر من الأعلى إلى الأدنى وهو أمر واجب التنفيذ. (٢) غير مباشر : وهو أمر يخرج من مقتضى الظاهر بأن يكون موجهاً من الأدنى إلى الأعلى أو من الأعلى إلى الأدنى ، فى حال عدم استطاعة الأدنى تنفيذ الأمر ، ويكون التنفيذ مستحيلاً وهو غير واجب التنفيذ ، وهذا هو الأمر الفنى الذى نُعْنَى بدراسته.

---

[٣٩٤] د / منير سلطان ، الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى ، ص ٢٩٣.

ومع الفاصلة المسجوعة لم يستعمل من صيغ الأمر سوى صيغة فعل الأمر. ومن ذلك قوله مادحاً قيس بن معد يكرب :-

عَوَّدْتَ كِنْدَةَ عَادَةً فَاصْبِرْ لَهَا اغْفِرْ لِجَاهِلِهَا وَرَوِّ سِجَالَهَا[395]

وكُنْ لَهَا جَمَلاً ذَلُولاً ظَهْرُه احْمِلْ وَكُنْتَ مُعَاوِداً تحْمَالَها

فالأعشى يأمر ولكنه أمر غير واجب التنفيذ ، فهو أمر صادر من الأدنى (الشاعر) إلى الأعلى (الممدوح) فيتحول الأمر إلى رجاء واستعطاف للممدوح حتى يصبر على قبيلته ويغفر للجاهل فيها ويفيض بالخير ، وهذا غير جديد عليه والإيقاع مكثف فى البيت الأول من توالى ثلاثة كلمات مسجوعة (لها ـ جاهلها ـ سجالها) إضافة إلى السجع بين كلمتى (اغفر ـ اصبر) وهما فعلا أمر أى الرجاء والاستعطاف جاءا موقعين ليكونا أكثر تأثيراً على الممدوح فيملك عليه عقله وقلبه وحواسه ، وإذا تأملنا أفعال الأمر السابقة نجد الآتى :-

اصبر متبوعة بـ لها

اغفر متبوعة بـ جاهلها

فكل فعل أمر من الأفعال الثلاثة (اصبر ـ اغفر ـ رو) متبوع مباشرة بكلمة من الكلمات المكونة للإيقاع فى البيت ممّا يؤيد كلامنا أن الرجاء والاستعطاف متبوعان بالإيقاع لزيادة التأثير على الممدوح.

ويمتد الإيقاع فى البيت التالى ومع جملة الأمر أيضاً فيقول :

وَكُنْ لَهَا جَمَلاً ذَلُولاً ظَهْرُهُ احْمِلْ وكُنْتَ مُعَاوِدًا تَحْمَالَهَا

وتمثّل الإيقاع فى كلمتى (جملاً ـ ذلولاً) وهما كلمتان متتاليتان متصلتان مما أسهم فى ارتفاع نغمة الإيقاع المناسبة لحال الاستعطاف والاستمالة لقلب الممدوح حتى ينال عطاياه.

([395]) السجال : جمع سجل وهو الدلو العظيمة.

جملة النداء والفاصلة المسجوعة :-

وهو قليل فى شعر الأعشى مع الفاصلة المسجوعة ، فلم أجد له سوى بيتين والشاعر ينادى ولا ينتظر تلبية ندائه ، ولكنه ينادى ليصور لنا إحساسه تجاه المنادى أو تجاه أمر من الأمور.

يقول الأعشى متغزلاً :-

أَلا يَا قَتْلُ قَدْ خَلَقَ الجَدِيدُ وَحُبُّكِ مَا يَمُحُ ومَا يَبِيدُ[٣٩٦]

الأعشى ينادى ولا يطلب جواباً أو رداً من محبوبته التى ملكت فؤاده وقد مُنح حبها الخلود فى قلب الشاعر فهو لا يبلى ولا ينتهى فهو أقوى من كل شىء.

ولذا فالأعشى يحمل نداءه مشاعر الحب والوله الذى لا انتهاء له تجاه حبيبته (قتل) وجملة النداء موقعة وهذا الإيقاع يمنحه هذا الحب الحيوية والتجدد اللازمين لبقائه فى قلب الشاعر وكلمتا الإيقاع الجديد ـ يبيد جسدتا المعنى فالجديد هو ما لم يكتب له الاستمرار فيبلى وينتهى و (ما يبيد) هو ذلك الحب الخالد فى قلب الشاعر فلا ينتهى أو يضيع أثره فهو باقٍ ببقاء الشاعر.

وقد تحمل جملة النداء استفهاماً أو أكثر، ومن ذلك قوله :-

أَجَبَيْرُ هَلْ لأَسِيرِكُم مِنْ فَادِى أَمْ هَلْ لِطَالِبِ شِقَّةٍ مِنْ زَادِ
أَمْ هَلْ تُنَهْنِهُ عَبْرَة عَنْ جَارِكُم جَادَ الشُّئُونُ بِهَا تَبِلُّ نِجَادِى

الأعشى ينادى ولا يطلب رداً من محبوبته لأنه علم الرد مسبقاً ويستخدم الشاعر الهمزة أداة للنداء واستعمال الهمزة دلالة على القرب المكانى والقرب المعنوى (لقلب الشاعر).

والأعشى يستفهم ثلاث مرات ، وفى كل مرة يعرف أن طلبه مرهون بالرفض فهو لا يستطيع فراقها وإذا استطاع فلن يجد الزاد الذى يعينه على التحمل كما أنه لا يجد من يكفكف دموعه المصحوبة بالعبرة.

---

(٣٩٦) خلق : بلى ، مح الثوب : بلى ، باد يبيد : هلك وذهب.

وإذا كان النداء يحمل استعطافاً ممزوجا بالحسرة ، والاستفهامات الثلاثة توحى كلها بالحزن والحسرة ، فإن الإيقاع لم يأت بعيدا عن هذا الجو الممزوج بالحزن والحسرة فجاء حزيناً هادئاً ، وحقق هذا الهدوء امتداد نظرا لطول الفواصل بين الكلمتين المسجوعتين.

كما ساعده هذا الامتداد على بث نجواه وأحزانه كما أن بالإيقاع انكسارا (فادى - زاد) مناسب لحال الضعف التى عليها الأعشى.

وفى كلمتى الإيقاع تتلخص المشكلة ويتمحور الصراع بين طلب الحرية من أسر المحبوبة وعدم القدرة على الحياة فى ظل الحرية وهو بعيد عنها.

ثانياً : الفاصلة المسجوعة والصورة الفنية :-

والصورة الفنية نعنى بها التشبيه والمجاز والكناية ، ونتناول توظيفها مع الفاصلة المسجوعة ، وأدرس التشبيه مع الفاصلة المسجوعة ، والمجاز مع الفاصلة المسجوعة ، ولن أتعرض للكناية لعدم وجود شواهد لها مع الفاصلة المسجوعة.

والعلاقة بين الفاصلة المسجوعة والصورة الفنية هى أن الفاصلة المسجوعة التى هى الكلمتان اللتان تنهيان الجملة بشكل موقع ، ويحدث أن تكون إحدى الجملتين أو كلتاهما ، قد احتوت على صورة فنية وبذا تكون قد جمعت إلى الخيال فى التصور والإيقاع فى الأذن.

أولاً : التشبيه والفاصلة المسجوعة :-

والحقيقة أن تشبيهات الأعشى مع الفاصلة المسجوعة لا تتميز بالحيوية والحرارة بل هى تشبيهات تقليدية لا جدة فيها ، فاترة تخلو من الإحساس الصادق.

فيقول الأعشى واصفاً إهمال محبوبته قتيلة لشأنه وإخلافها لميعاده :-

مِنْ دِيَارٍ بِالهَضْبِ هَضْبُ القَلِيبِ فَاضَ مَاءُ الشُّئُونِ فَيْضَ الغَرُوبِ[٣٩٧]

أَخْلَفَتْنِى بِه قُتَيْلَةُ مِعَا دِى وَكَانَتْ لِلْوَعْدِ غَيْرَ كَذُوبِ

يصور لنا الأعشى حاله عندما أخلفت محبوبته قتيلة موعدها معه ففاضت الدموع من عينيه كفيض الماء من الدلو المملوء بالماء.

---

(٣٩٧) الشئون : مجارى العيون ، الغروب : الدلو.

وتشبيه آخر لا يقل فتورا عن التشبيه السابق ، وهو يشبه أولاد الإبل الصفر بالزبيب فى قوله :-

تِلْكَ خَيْلِى مِنْه وتِلْكَ رِكَابِى   هُنَّ صُفْر أَوْلاَدُهَا كَالزَّبِيبِ

ثانياً : المجاز والفاصلة المسجوعة :-

ولم أجد له سوى هذا البيت :-

مَا بُكَاءِ الكَبِيرِ بِالأَطْلاَلِ   وَسُؤَالِى فَهَلْ تَرُدُّ سُؤَالِى

والمجاز هنا يصور الأطلال بإنسان له حس وشعور فيسأل وله الحرية فى الرد أو عدمه ، والصورة المجازية هنا يتضح جمالها فى أنها صورت حالة الشاعر المحبطة خير تصوير حتى أنه بات يسأل الجوامد ويتخيلها تتفاعل معه ، كأنه لم يعد يجد إنساناً يسأله أو يجيبه ، وهذه الحال المحبطة غلفت بإيقاع حزين ـ كما أشرنا سابقاً ـ ناتج من اللام المكسورة التى تشير إلى كسر عاطفة الشاعر خاصة من أنه متيقن من عدم إجابة الأطلال لطلبه.

رابعا : الطباق الموقع.:

مصطلح الطباق الموقع .

الطباق الموقع فى شعر الأعشى .

(أ) المصطلح :

يعد فن الطباق من الفنون التى حظيت بالعناية من جانب القدماء. [٣٩٨]

وفن الطباق من الفنون التى تحقق الوفاء بالمعنى ، وقد يتحقق الإيقاع معها أو لا يتحقق ، ولأن الهدف الرئيسى لدراستنا هو الإيقاع ، فإنى سأتناول الطباق الموقع بالدراسة.

---

[٣٩٨] انظر ابن المعتز، البديع، تح كراتشكوفسكى ، ص ٣٦ ، وابن رشيق ن العمدة ٢ / ٦ ، وابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن ص ١٨٥ ، وثعلب ، قواعد الشعر ، ص ٥٣ تح محمد خفاجى ، وأبو هلال العسكرى، الصناعتين، ص٣٣٦،والجرجانى،الوساطة ص ٤٤، وابن سنان الخفاجى ، سر الفصاحة ص ١٩١ ، المثل السائر ، ابن الأثير ، النوع الرابع والعشرون ٢ / ٢٧٩.

وبداية ينبغى أن نوضح المقصود بالطباق الموقع ، وهو طباق توافر فيه عنصران:

(١) الوفاء بالمعنى ، والتضاد بين كلمتين أو جملتين.

(٢) تحقق الإيقاع كأن تكون الكلمتان مسجوعتين أو مجنستين أو موقعتين إيقاعًا صرفيًّا... إلخ.

واتفق كثيرٌ من العلماء والمحدثن على أن الطباق : هو الجمع بين الشيء وضده ، فيعرف العسكرى المطابقة بقوله : " أن الناس قد أجمعوا على أنها الجمع بين الشيء وضده فى جزء واحد من أجزاء الرسالة ، أو الخطبة أو بيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين السواد والبياض ، والليل والنهار ، والحر والبرد. " [٣٩٩]

ويتابعه أسامة بن منقذ فلا يضيف جديدًا ويسميه التطبيق فيقول : "اعلم أن التطبيق هو أن تكون الكلمة ضد الأخرى. " [٤٠٠]

ويأتى بعد ذلك القزوينى فيعرفه : " وأما المعنوى فمنه المطابقة وتسمى الطباق ـ والتضاد أيضا وهى الجمع بين المتضادين أى معنيين متقابلين فى الجملة. " [٤٠١]

وواضح ما فى التعريفات السابقة من تشابه يصل إلى درجة الاتفاق فى أن الطباق هو الجمع بين الشيء وضده.

ويتضح فيها أيضًا عدم الإشارة إلى عنصر الإيقاع الذى قد يتحقق فى الطباق.

(٣) التوظيف :

تكوينات الطباق الموقع فى شعر الأعشى :

والتكوين ـ كما ذكرنا من قبل ـ هو الضوابط التى تحكم الفن وهى ليست بالصرامة التى تحكم ضوابط العلم ويرجع ذلك إلى أن الفن لا يستطيع أن نقطع منه بشيء فهو ليس بنظرية هندسية أو معادلة كيميائية ، ولا أعنى بكلامى هذا أن الفن لا يحكمه ضوابط ، ولكن ما أقصده هو وجود الضوابط إلا أنها ضوابط مرنة تتفق وروح الفن.

والطباق الموقع فى شعر الأعشى جاء مباشرًا وغير مباشرٍ.

---

[٣٩٩] أبو هلال العسكرى ، الصناعتين ، ص ٣٣٦٠

[٤٠٠] أسامة بن منقذ ، البديع فى نقد الشعر ، ص ٣٦.

[٤٠١] الخطيب القزوينى ، الإيضاح فى علوم البلاغة ، ص ٣٤٨.

أولاً : الطباق المباشر فى شعر الأعشى :

وهو ما كانت الكلمة فيه تستدعى مضادها [٤٠٢] وذلك هو الجانب الظاهرى من الطباق المباشر ولكن الأمر يختلف بالنسبة للشاعر ، فيوظف هذه المباشرة فى سياق يمنعها الجدة والحيوية ، ولننظر إلى الأعشى مفتخرًا :

أَبَا مِسْمَعٍ إِنِّى امْرؤٌ مِنْ قَبِيلَةٍ   بَنَ لِى مَجْدًا مَوْتُهَا وَحَيَاتُها

فالطباق الموقع جاء بين (موتها - وحياتها) فالموت يستدعى الحياة ، وقد منحهما السياق عنصر الديمومة فالمجد موجود دائمًا طول الوقت فى حال الموت وحال الحياة ، فكلا الكلمتين تسهمان فى بناء المجد والفخر لقبيلة الشاعر ، ونلاحظ أن كلمتى الإيقاع فيها مجاز وهذا المجاز جاء موقعًا ، فتستمتع الأذن بالإيقاع ويستمتع العقل بالصورة.

ومثل ذلك قوله متغزّلاً :

خَاشِعَات يُظْهِرْنَ أَكْسِيَةَ الخَـ   ـز ويُبْطِنَّ دُونَهَا بِشفُوفِ

فالطباق الموقع جاء بين (يظهرن ـ يبطنّ) وبين الظهور والخفاء تكمن الإثارة الحسية التى تتحقق من رؤية هؤلاء النسوة وهذا ما فعله الطباق بالبيت بالرغم من إنه طباق مباشر إلا أنّ الشاعر نجح فى توظيفه فنيًا.

إلى غير ذلك . [٤٠٣]

ثانيًا : الطباق الموقع غير المباشر :

والطباق غير المباشر هو الذى يقوم على عدم الالتزام بالتطابق المعجمى بين لفظين ، إنما يطابق بين المعانى التى تدخل فى إطارين متضادين ، كالعدل والظلم مثلاً ، فكل ما ينتمى إلى دائرة (العدل) من الممكن أن يطابق كل ما ينتمى إلى دائرة (الظلم). [٤٠٤]

---

[٤٠٢] د / منير سلطان ، الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى ، ص ٤١٦.

[٤٠٣] (المنفور– النافر)١٨/٣٣ ،(تنفض ت تعقد)٣٣/٤٣،(أخذن– تركن)٢ /٦٧، (أعمرت – أخربت) ٥ / ٣٩ ، (ناء – دان) ٦ / ٢٠ ، (باد – حاضر) ١٨ / ٤٨.

[٤٠٤] د / منير سلطان ، الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى ، ص ٤٢٠ .

ومن مثل ذلك قول الأعشى مادحًا الأسود بن المنذر اللخمى :-

رُبَّ حَيٍّ أَشْقَاهُم آخِر الدَّهْرِ وَحَيٍّ سَقَاهمُ بِسِجَالِ [٤٠٥]

فالطباق الموقع غير المباشر بين كلمتى (أشقاهم ـ سقاهم) فالشقاء من مفردات العقاب والسقاء من مفردات الثواب ، وأسهم الطباق فى إثارة الذهن وتحريكه وأسهم فى الوصول بالمعنى إلى أقصى غاياته فالممدوح لديه القدرة على العقاب بنفس القدرة على المنح والثواب ، والتوازن الذى صنعه الطباق بين العقاب والثواب أسهم بشكل جيد فى إظهار قدرة الممدوح فى حال البذل والعطاء وحال الغضب والعقاب.

ثانيا : التشكيل :

تنوعت تشكيلات الطباق الموقع فى شعر الأعشى فجاء مسجوعًا وجاء مجنّسًا... إلخ.

(أ) طباق مسجوع :

وقد تأتى الكلمتان المتطابقتان مسجوعتين فيلعب السجع دوره فى إتمام المعنى ومن هنا نطرح سؤالاً : ما الذى دفع الشاعر بأن يأتى بالطباق موقعا ؟ وأحاول من خلال الشواهد المختلفة الإجابة على هذا السؤال المُلح لأن الشاعر أمامه بدائل كثيرة فما الذى يجعله يختار شيئًا بعينه ويقصد إليه ؟ وهذا ما لم ينل العناية عند البلاغيين القدماء ، وتابعيهم من المحدثين ـ أخص المدرسة السكاكية.

يقول الأعشى :

عَسِيبُ القِيَامِ كَثِيبُ القُعُو دِ وَهْنَانَةٌ نَاعِمٌ بَالُهَا[٤٠٦]

الطباق الموقع جاء بين (عسيب - كثيب) ويحاول الشاعر بالطباق أن يصور ضخامة المحبوبة من خلال إيقاع الحركة بين الوقوف والجلوس ، فهى جريدة نخل عندما تقف ، وكومة رمل عندما تجلس وجاء الطباق موقعا لينسجم إيقاع السجع مع إيقاع الحركة المصاحبة لتصوير ضخامة المحبوبة.

---

(٤٠٥) سجال : جمع سجل وهو الدلو.

(٤٠٦) عسيب : جريد النخل المستقيم كثيب : الكومة من الرمل

ومن ذلك قوله متغزلاً :

فَكُلّنَا مُغْرَمٌ يَهْذِى بِصَاحِبِهِ   نَاءٍ ودَانٍ ومَحْبُولٌ ومُحْتَبِلُ[٤٠٧]

جاء الطباق الموقع فى هذا البيت بين (ناءٍ و دانٍ) وهما موقعان إيقاعًا صرفيا ، وبين (محبول و محتبل) ، فالشاعر يصور حالة الشدّ والجذب التى يعانيها هو ورفاقه بسبب فشلهم فى الحب ، وجاء الطباق ليصور هذه الحالة فيعانى الواحد منهم من القرب ، والبعد فى حال واحدة ، فمن يحبه بعيد عنه، ومَنْ لا يحبه قريب منه ، فهو صائد ومصيد فى حال واحدة ، وجاء الطباق موقعًا ليصاحب الحركة ما بين البعد والقرب ، والشد والجذب. إلى غير ذلك. [٤٠٨]

(ب) طباق ـ إيقاع صرفى :

وهو أكثر أنواع الطباق الموقع ذيوعاً فى شعر الأعشى فأحصيت له أربعة عشر شاهداً وهذا النوع يتميز بالتوازن الذى اجتمع له من الطباق وما يتميز من توازن ، والتوازن الناتج عن تماثل الإيقاع الصرفى ، فالتوازن هنا معنوى وحسى.

ومن ذلك قوله :

نَهَيْتُكُمْ عَنْ جَهْلِكُم وَنَصَرْتُكُمْ   عَلَى ظُلْمِكُمْ والحَازِم الرَّأىَ أَشْفَقُ

فالطباق الموقع (نهيتكم ـ نصرتكم) فالشاعر ينهى وفى الوقت ذاته ينصر وواضح ما بين المنع والنصر من توازن وما بين الجهل والتعرض للظلم من توازن ، وجاء الإيقاع ليجسد هذا التوازن عن تكرار النغمة التى حققها الإيقاع الصرفى.

ومن ذلك قوله مادحًا :

فَأَقْلَلْتَ قَوْمًا وَأَعْمَرْتَهُم   وَأَخْرَبْتَ مِنْ أَرْضِ قَوْمٍ دِيَارَا

---

(٤٠٧) ناء : بعيد   دان : قريب   محبول : الصيد   محتبل : الصائد

(٤٠٨) ديوان الأعشى ، (الأوتار – الواتر) ١٨ / ١٥ ، (موتها – حياتها) ١٠ / ٢٠.

الشاعر يمدح ويجعل من الطباق ركيزة لهذا المدح فهو يمدح ممدوحه بالقوة والقدرة على الثواب والعقاب وجاءت كلمتا الإيقاع (أقللت ـ أعمرت) لتجسيد هذا المعنى فأقللت : أى رفعت من شأنهم وأخربت : أى أهلكت ووضعت من شأن القوم الآخرين.

والتوازن الذى حققه تماثل الإيقاع الصرفى والطباق يتجاوب مع الموقف فقوة الممدوح محكومة بالتوازن بين العطاء والمنع.

ثالثا : توظيف الطباق الموقع فى شعر الأعشى :

والتوظيف يمنح الفنان المقدرة على الإبداع من خلال امتزاج الفنون البلاغية بعضها ببعض وانصهارها فى نسيج واحد متماسك ألا وهو العمل الفنى.

وأقول ثانية : إن البلاغة لا تنفصل فنونها ولكن تتكامل وتتفاعل فيما بينها لخدمة العمل الفنى ووظيفة البلاغى هو أن يبين هذا التفاعل والجمال الناتج عنه.

ومن هنا أدرس توظيف الطباق الموقع فى شعر الأعشى مع التراكيب والصور الفنية.

أولاً : التراكيب والطباق الموقع :

التراكيب هى الأساس الذى ينبثق منه الإيقاع والصور الفنية أو قل هى الصياغة اللغوية التى تكون الشعر.

والمراد من توظيف الطباق الموقّع مع التراكيب هو بيان تفاعل الطباق الموقع مع التراكيب وبيان ما أفاده الطباق الموقع للتركيب أو لماذا لجأ الشاعر للطباق الموقع مع الاستفهام ـ مثلا ـ ؟ وهل سيتغير المعنى بغير الطباق الموقع ؟

أعتقد أن الإجابة على مثل هذه الأسئلة تسهم بشكل كبير فى إظهار جمال العمل الفنى وهذا غاية ما أسعى إليه.

(أ) الطباق الموقع ـ الكلمة :

جاءت الكلمتان المتطابقتان فى شعر الأعشى فى أحوال متعددة فقد تكونان معرَّفتين أو منكَّرتين أو أحد الكلمتين معرفة والأخرى نكرة.

الكلمتان معرَّفتان :

إذا كان التعريف يمنح الكلمة تخصيصًا ، ويحد من خيال المتلقى إلا أنه يسهم فى كشف إبهام الكلمة ، وقد يمنح التعريف الكلمات خصائص أخرى تتضح من خلال السياق

يقول الأعشى مفتخرًا بحسن منطقه وإقناعه :

قَدْ قُلْتُ قَوْلاً فَقَضَى بَيْنَكُم وَاعْتَرَفَ المَنْفُورُ للنَّافِرِ(٤٠٩)

الطباق الموقع جاء بين (المنفور ـ النافر) ، فالكلمتان متضادتان مسجوعتان ، وجاء بهما الفنان معرفتين لإزالة الإبهام الذى قد يلحق بالمنفور والنافر ، وإزالة هذا الإبهام ضرورةٌ فرضها السياق ، فهناك اعتراف فوجب معرفة صاحب الاعتراف ، وإزالة الإبهام عنه ، والكلمتان موقعتان لمناسبة نغمة الفخر المصاحبة للسياق.

ومثل ذلك قوله :-

يَجْمَعُ خَضْرَاءَ لَهَا سَوْرَةٌ تَعْصِفُ بالدَّارِعِ والحَاسِرِ(٤١٠)

فالطباق الموقع بين (الدارع ـ الحاسر) وهما موقعتان إيقاعاً صرفيًّا وجاءتا معرفتين.

وقد يفيد التعريف التعظيم والذى يحدد هذا هو السياق الذى وردت فيه الكلمتان المتطابقتان ومن ذلك قوله :

عَلْقَمُ لا لَسْتَ إلى عَامِرِ النَّاقِضِ الأَوْتَارَ والوَاتِرِ(٤١١)

الشاعر يهجو علقمة من خلال فخره بـ (عامر بن الطفيل) ولجأ إلى الطباق الموقع للوصول بمعناه إلى أقصى غاياته فممدوحه يأخذ ثأره من العدو بينما العدو لا يستطيع أن ينتقم منه والتعريف بالـ العهدية فيه تعظيم لشأن هذا الممدوح.

---

(٤٠٩) المنفور : المغلوب فى المنافرة النافر : الغالب فيها

(٤١٠) خضراء : كتيبة يعلوها الحديد ، سورة الشيء : حدته وشدته ، الحاسر : العارى الذى لا درع له

(٤١١) الأوتار : جمع وتر وهو الثأر الواتر : الغالب الذى يترك ثأره فى الأعداء

إلى غير ذلك.[412]

الكلمتان مُنَكَّرَتَان :

ولم أحص للأعشى سوى بيتين ، والتنكير يمنح للمتلقى حدودًا لا نهائية للتخيل ويمنح الفنان حرية فى التعبير عمّا يجيش بداخله من مشاعر وانفعالات ومن ذلك قول الأعشى :-

حَوْلِى ذَوُو الأَكَالِ مِنْ وَائِلِ　　　كَاللَّيْلِ مِنْ بَادٍ وَمِنْ حَاضِرِ [413]

الطباق الموقع بين (باد ـ حاضر) فالكلمتان موقعتان إيقاعًا صرفيا والطباق بينهما يجسد المعنى ، فالشاعر يفخر بسادة قبيلته ، وكيف يقفون بجانبه ويلتفون حوله ، وهم منتشرون فى كل مكان فيأتون إليه من البادية والحاضرة وتشبيههم بالليل فيه تجسيد للمعنى ، وهو الانتشار ، وجاء التنكير ليمنح المتلقى الفرصة لتخيل هذا الحشد الذى التف حول الشاعر من كلّ مكان.

ومن ذلك قوله :-

فَكُلّنَا مُغْرَمٌ يَهْذِى بِصَاحِبِهِ　　　نَاءٍ وَدَانٍ وَمَحْبُولٌ وَمُحْتَبِلُ

جاء الطباق الموقع بين (ناءٍ ـ دانٍ) مجسدًا المعنى مصورًا له وهما موقعتان إيقاعًا صرفيا ، فالقرب المتمثل فى (دان) ، والبعد المتمثل فى (ناء) هما محور الصراع الذى يدور بين الدانى والنائى ، وعلى المتلقى أن يتخيل مقدار هذا القرب ، وذاك البعد فى علاقة الحب التى يصورها الشاعر.

(ب) الطباق الموقع ـ الجملة :

١) جملة الشرط والطباق الموقع :

وجملة الشرط من أكثر الجمل مجيئاً مع الطباق الموقع ، وجملة الشرط تمثل الفعل ورد الفعل فبقدر الفعل يأتى رد الفعل ممَّا يمثل حسما يقتضيه المعنى والسياق ومن ذلك قول الأعشى مادحًا :

---

(412) انظر ديوان الأعشى(عسيب القيام – كثيب القعود)٢١/ ٥،(موتها – حياتها)٢٠/١٠ ،(صفر الوشاح – ملء الدرع) ٦ / ٨.

(413) الآكال : قطائع كانت تطعمها الأمراء للأشراف　باد : ساكن البادية　حاضر : ساكن الحضر

رَبّى كَرِيمٌ لا يُكَدِّرُ نِعْمَةً وَإذَا يُنَاشَد بِالمَهَارِقِ أنْشَدَا

فالطباق الموقع بين (يناشد ـ أنشدا) وجاءت الكلمتان الموقعتان فى جملة الشرط ومثلت الكلمتان عنصرى الحسم فى الجملة ، فإحداهما جاءت فعلاً للشرط (يناشد) والثانية جاءت جوابًا للشرط (رد فعل) ـ (أنشد) ، والشاعر يحسم قضية كرم ممدوحه فيأتى بالجواب والعطاء مساويًا للطلب والسؤال ولعب الإيقاع دوره فى بيان هذا الحسم وهو ما يناسب مقام المدح ووضح التوازن الذى حققه الطباق بين (يناشد ـ أنشد) فالممدوح بقدر ما يُطالب يُعطى.

وقد تأتى إحدى الكلمتين الموقعتين داخلة فى جملة الشرط كقوله :

فَلَمَّا أَتَانَا بُعَيْدَ الكَرَى سَجَدْنَا لَهُ ورَفَعْنَا عَمَارَا

فالإيقاع بين (سجدنا ـ رفعنا) والسجود خفض للجبين ووضعه على الأرض تعظيماً ، ورفعنا المراد بها رفع الأيدى للدعاء للممدوح.

٢) جملة النداء والطباق الموقع :

يلجأ الأعشى إلى النداء للتعبير عن انفعالاته ، فهو ليس نداءً على سبيل الحقيقة ، بل هو نداء تجاوز المعنى الحقيقى إلى المعنى المحمَّل بانفعالات الشاعر ، فهذا نداء يحمل معنى الفخر فى قوله :

أَبَا مِسْمَعٍ إِنِّى امْرُؤٌ مِنْ قَبِيلَةٍ بَنَى لِى مَجْدًا مَوْتُهَا وَحَيَاتُهَا

يقول الشاعر أن أحياء القبيلة كأمواتها مصدر فخر لى ، وجاءت كلمتا الإيقاع (موتها ـ حياتها) مجسدتين لهذا المعنى ، وجاء النداء موقعا ليكون أكثر التصاقاً بالأذن أعمق تأثيرًا فى المتلقين.

وقد يحمل النداء معنى الهجاء فى قوله :

عَلْقَمُ لا تَسْفَه وَلا تَجْعَلَن عِرْضَكَ لِلْوَارِدِ والصَّادِرِ

جاء الطباق الموقع بين (الوارد ـ الصادر) والكلمتان موقعتان إيقاعًا صرفيا ، فالأعشى لا ينادى علقمة بل يسخر منه ، وحذف أداة النداء إمعانًا فى السخرية ،

والتقليل من شأنه ، وجاء السياق ليعبر عن هذا عندما وصفه بالسفاهة والمفارقة بين (الوارد ـ الصادر) تصل بالمعنى إلى أقصى غاياته ، وجاء أسلوب النداء موقعا ليصل إلى قلوب سامعيه ، ويقع فى آذانهم موقعا يجعلهم لا ينسونه.

ثانيا : الطباق الموقع والصورة الفنية :

الطباق الموقع والتشبيه :

وجاءت الكلمتان الموقعتان داخلتين فى المشبه به فى قوله :-

عَسِيبُ القِيَامِ كَثِيبُ القُعُو دِ وَهْنَانَةٌ نَاعِمٌ بَالُهَا

فكلمة الإيقاع الأولى (القيام) داخله فى المشبه به (عسيب القيام) وكلمة الإيقاع الثانية (القعود) داخلة فى المشبه به (كثيب القعود) ، والطباق بينهما أظهر ضخامة المحبوبة ، ومجيء الصورة التشبيهية موقعة جعلنا نرتبط بالجملة تصورًا وخيالاً ، وبالإيقاع فى الأذن. وليس عنده غير ذلك.

خامسا : المشاكلة :

مصطلح المشاكلة

مصطلح المشاكلة فى شعر الأعشى

(أ) مصطلح المشاكلة :

وهو من المصطلحات التى درسها القدماء بأسماء عديدة فأطلق عليها ابن المعتز ـ رد الأعجاز على الصدور ـ[٤١٤]وتبعه فى ذلك أبو هلال العسكرى [٤١٥] ت (٣٩٥ هـ) والباقلانى[٤١٦](ت ٤٠٣ هـ)، وابن أبى الإصبع [٤١٧]ت (٦٥٤ هـ).

كما أطلق عليها ابن رشيق مصطلح التصدير [٤١٨] وجاء بعده أسامة بن منقذ (ت ٥٨٤ هـ) فسماها بالترديد والتصدير.[٤١٩]

---

[٤١٤] ابن المعتز ، البديع ، ص ٤٧ ، تح كراتشكوفسكى.

[٤١٥] أبو هلال العسكرى،الصناعتين، ص ٤٠٠ ، تح على محمد البجاوى،ومحمد أبو الفضل ، ط الحلبى.

[٤١٦] الباقلانى ، إعجاز القرآن ، ص ٩٣ ، تح السيد أحمد صقر ، ط دار المعارف ١٩٩٣ م.

[٤١٧] ابن أبى الإصبع ، بديع القرآن ، ص ٤٦.

[٤١٨] ابن رشيق ، العمدة ، ص ٣٣١٢ ، تح محمد محى الدين عبد الحميد ، ط بيروت ، ١٩٧٢.

[٤١٩] أسامة بن منقذ ، البديع فى نقد الشعر ، ص ٥١.

كما سمَّى الزمخشرى ت (٥٣٨ هـ) المشاكلة باسمها [٤٢٠] ، وسبقه إلى ذلك اسحق بن وهب [٤٢١] ، والإمام عبد القاهر الجرجانى [٤٢٢] (ت ٤٧١ هـ).

ولا أريد فى عرضى هذا أن أؤصل للمصطلح وقد سبقنى إليه د/ منير سلطان فى كتابه (الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى)[٤٢٣].

واستخلص د / منير سلطان من عرضه هذا [٤٢٤] أن القدماء استعملوا المشاكلة بمعنيين :

أولا : مشاكلة عامة : وقصدوا من ورائها الانسجام والتوافق بين عناصر العمل الفنى وسمَّاها مشاكلة فنية.

ثانيًا : مشاكلة خاصة : وهى الكلمة التى تتردد فى العبارة مرتين مع إمكان استبدالها فى المرة الثانية بغيرها التى تؤدى نفس معناها ، بالإضافة إلى إضافتها معنًى جديدًا على معنى الكلمة الأولى وسمّاها المشاكلة الإيقاعية.

كما التفت د / منير سلطان إلى الأثر الإيقاعى الذى تحدثه إعادة الكلمة نفسها مرة ثانية فيقول والقصد من التكرار والإعادة ، استجلاب النغمة نفسها واستبقاء أثرها فى الأذن ، لأن المتكلم أحسَّ أن طاقات الكلمة وشحناتها لم تنفد بعد فكررها. "[٤٢٥]

ومن أوجه الإفادة بعرض د / منير سلطان تفريقه بين الجناس التام والمشاكلة فيقول : " فالجناس تعامل مع الكلمة مرة بمعنى من معانيها ، ومرة بمعنى آخر ، بينما المشاكلة استعمال الكلمة بمعناها نفسه مرة ثانية ، وكان من الممكن استبدالها بكلمة أخرى تؤدى المعنى نفسه. "[٤٢٦] ، ويضيف قائلاً : " إن المشاكلة تعتمد أساسًا على التركيب الذى يتيح للكلمة نفسها فى سياقها الثانى أن تدفع بكل طاقاتها ، أمَّا فى الجناس التام فتقل الضرورة لاعتماد الكلمة على معناها الآخر."[٤٢٧]

---

(٤٢٠) الزمخشرى ، الكشاف ، ج ١ ، ص ٢٦٤.

(٤٢١) اسحق بن وهب ، البرهان فى وجوه البيان ، ص ١٤٣ ، تح د / حفنى شرف.

(٤٢٢) الجرجانى عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، ص ٥٣٤ ، تح محمود شاكر.

(٤٢٣) د / منير سلطان ، الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى ، ص ٣٥٢ وما بعدها.

(٤٢٤) المصدر نفسه ، ص ٣٥٩.

(٤٢٥) د / منير سلطان ، الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى ، ص ٣٦٠.

(٤٢٦) المصدر نفسه ، ص ٣٦١.

(٤٢٧) المصدر نفسه ، ص ٣٦١ ، ٣٦٢.

وكما عرضت لرأى المدرسة التقليدية عند دراستى للسجع ، والجناس فى شعر الأعشى أعرض لرأيهم فى درسى للمشاكلة.

يعرف ابن منقذ (ت ٥٨٤) المشاكلة بقوله : " وهو رد أعجاز البيوت على صدورها ، أو ترد كلمة من النصف الأول فى النصف الثانى. "[٤٢٨]

إذا نظرنا إلى هذا التعريف نجده قد اعتنى بجانب واحد للمشاكلة ، وهو تكرار اللفظ فى صحبة اللفظ الأول. فلم يشر إلى المعنى والفائدة التى عادت إلى اللفظ الأول من تكرار اللفظ الثانى ولا توقَّف عند أثر التركيب الذى أحاط باللفظ الثانى فجعله يضيف إلى اللفظ الأول وهذا التعريف ليس بعيدا عنه تعريف السكاكى (ت ٦٢٦ هـ) فى كتابه مفتاح العلوم لأن المشاكلة هى " أن تذكر الشيء بلفظ غيره فى وقوعه لصحبته." [٤٢٩]

لذلك فإنى لا أتفق مع رأى ابن منقذ أو السكاكى لأن معنى ذلك هو أن نعدّ كل لفظ يتكرر مرتين فى البيت مشاكلة ، وقد يتكرر اللفظ فى البيت ولا يقدم جديداً.

ولذلك فإنى سآخذ برأى د / منير سلطان لإعطائه جانب المعنى الذى تقدمه الكلمة الثانية للكلمة الأولى سواء كانت مفردة أو مضافة إلى غيرها.

(ب) المشاكلة فى شعر الأعشى :

والمشاكلة التى أعنى بدراستها هى الكلمة التى تتكرر مرتين بنفس معناها بحيث تضيف جديداً للكلمة الأولى وكان يمكن للشاعر أن يستبدلها بأخرى إلا أنه وجد أن هناك طاقات مدفونة فى داخل الكلمة وبحاجة إلى التعبير عنها بالإضافة إلى غاية الفنان من استجلاب نغمة الكلمة الأولى والتى لا تتحقق إلا بإعادتها ولكن فى ثوب جديد يضيف للثوب الأول من خلال وجوده فى سياقه الجديد فهذه الكلمة تكتسب جدتها من خلال السياق الذى وجدت فيه سواء كانت مفردة أو مسندة أو مضافة.

[٤٢٨] أسامة بن منقذ ، البديع فى نقد الشعر ، ص ٥١.

[٤٢٩] السكاكى ، مفتاح العلوم ، ص ١٧٩.

وقد جاءت شواهد المشاكلة قليلة فى شعر الأعشى فلم أجد له سوى ثلاثة شواهد ، ومع قلة الشواهد فقد جاءت المشاكلة موظفة فيها توظيفًا جيدًا.

يقول الأعشى متغزلاً :

مَنْ نَالَهَا نَالَ خُلْدًا لا انْقِطَاعَ لَهُ   وَمَا تَمَنَّى فَأَضْحَى نَاعِمًا أَنِقًا [٤٣٠]

والمشاكلة فى الكلمة الثانية (نال) وقد جاءت بمعنى الكلمة الأولى (نالها) بمعنى حصل على وكان يمكن للشاعر أن يستبدلها بكلمة أخرى فيقول من نالها فاز ولكن الشاعر أعادها مرة ثانية استجلابًا للنغمة وإضافة للمعنى الأول.

فالشاعر يسوى بين (نالها ـ نال خلدًا) فهو يسوى بين نوال حبيبته ونوال الجنة بالرغم من الفرق الشاسع بين النوالين فالنوال الثانى يحمل معنى الخلود والديمومة فالفوز بها نعيم دائم.

كما أضاف الشاعر عاملاً زمنيا وظفه فى علاقة تتسم بالتقلب ، والخلد دائم ثابت والعلاقة بينه وبينها لا تدوم ولا تستقر.

ومثل ذلك قوله مادحًا :

وَوَفَاءٌ إِذَا أَجْرَتْ فَمَا غُرَّ   تْ حِبَالٌ وَصَلْتُهَا بِحِبَالِ

فالمشاكلة جاءت فى قوله (حبال) الثانية وقد أضافت إلى (حبال) الأولى معنًى جديدًا اكتسبته من السياق فالحبال الأولى مقطوعة ضائعة والحبال الثانية عطف وتسامح من الممدوح الذى إذا استجار به أحد ثم قطع حبال المودة بينهما يسعى الممدوح إلى وصله ، وكان يمكن للشاعر أن يستبدل كلمة المشاكلة بأخرى فيقول وصلتها بعطف أو بصلح ، ولكن الشاعر قصد إلى تفجير طاقات الكلمة فى إعادتها وتكرارها مرة ثانية بالإضافة إلى استجلاب النغمة واسترجاعها.

وقوله متغزلاً :

فَظَلَلْتُ أَرْعَاهَا وظَلَّ يَحُوطُهَا   حَتَّى دَنَوْتُ إِذَا الظَّلامُ دَنَا لَهَا

---

(٤٣٠) أنقا : مسرورا

المشاكلة جاءت فى (دنا) وهى تكررت بنفس معنى الكلمة الأولى (دنوت) وكان يمكن للشاعر أن يستبدلها بأخرى فيقول إذا الظلام حلّ ، ولكنه قصد أن يكررها بذات المعنى الأول ، واكتسبت دنا قوة لوجودها فى السياق الثانى فدنوت الأولى متوقفة على (دنا) الثانية ، فاقتراب الشاعر من خيمة محبوبته متوقف على اقتراب الظلام منها ، واقتراب الشاعر شوق ورغبة ، واقتراب الليل اطمئنان وتهيئة للقاء المرتقب.

سادسا : تحليل إيقاع الكلمة فى القصيدة رقم (١٨):

١- مناسبة القصيدة :-

ومناسبة القصيدة هى المنافرة الشهيرة بين عامر بن الطفيل وعلقمة بن علاثة ويقول عنها د / محمد حسين : " هى أشهر ما جرى فى الجاهلية من منافرات لكثرة مَن اشترك فيها من كبار الشعراء والحكام.)[٤٣١]

وعامر وعلقمة كلاهما من كلاب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة وهما يلتقيان عند الجد الثالث لعلقمة والجد الثانى لعامر وقد كانت السيادة فى بنى كلاب خاصة وفى عامر بن صعصعة عامة ، للأحوص جد علقمة.

... فلما مات الأحوص انتقلت إلى عامر بن مالك أخيه وفى ذات الوقت عم عامر بن الطفيل ، ولمّا أسنّ عامر بن مالك تنازع عامر بن الطفيل وعلقمة الرياسة. عامر يرى أنها يجب أن تنتقل إليه لأنها فى عمه... وعلقمة يرى أنها كانت فى جده الأحوص. وسرى الشر بينهما حتى صار إلى المنافرة واحتكما إلى خزيمة بن عمرو ، ثم إلى أبى سفيان بن حرب ، ثم إلى أبى جهل بن هشام بن المغيرة وكلهم يتحرج من الحكم فلا يقول بينهما شيئا إلى أن صار الأمر إلى هرم بن سنان الفزارى فاحتال للأمر واستدعى كلا من الخصمين على حدة ، فكان يصور لكل منهما أن خصمه أفضل منه فيتخيل أحدهما أنه سيفضل صاحبه ويرجوه أن لا يفعل ، وأن يكتفى بالتسوية بينهما... وجاء الأعشى على أعقاب ذلك وانحاز إلى عامر وزعم أنهما قد حكماه فى أمرهما فقال هذه القصيدة ينفر فيها عامراً على علقمة فذاع حكمه فى الناس.)[٤٣٢]

---

[٤٣١] د / محمد حسين ، ديوان الأعشى الكبير ، ص ١٣٨.

[٤٣٢] المصدر نفسه ، ص ١٣٨.

(٢) الطابع العام للقصيدة :-

هذه القصيدة تمثيل للحياة الجاهلية قبل الإسلام فهى تعرض للصراعات القبلية والعصبيات وهى قيم كان لها مكانتها قبل مجىء الإسلام ، ولذا يغلب على القصيدة هذا الطابع القبلى معتمداً على المدح والهجاء والفخر وكلها تدور فى فلك المنافرة فالأعشى يمدح عامراً ويهجو علقمة ثم يفخر بنفسه وبحكمه الذى أصدره وتوصل إليه.

سبب اختيار هذه القصيدة :-

من أهم أسباب اختيارى لهذه القصيدة الوفرة فى فنون إيقاع الكلمة وتنوعها فالقصيدة بها الفاصلة المسجوعة والجناس الناقص والإيقاع الصرفى والطباق الموقع.

وليس الكم وحده هو ما دفعنى إلى اختيار القصيدة ولكن الكيف فى توظيف هذا الكم من فنون الإيقاع وبيان مدى نجاح الأعشى فى هذا التوظيف.

كما تمتاز القصيدة بجودة الأداء الشعرى عند الأعشى والذى يظهر فى مقاطع الغزل والهجاء والمدح وهو ما توافر فى هذه القصيدة.

توظيف إيقاع الكلمة فى القصيدة :-

هذه القصيدة تنقسم إلى ثلاثة مقاطع رئيسة لعب الإيقاع فيها دوره ـ الذى سنراه لاحقاً ـ فى خدمة المعنى والوصول به إلى أقصى غاياته وجمال الإيقاع لا يكون فى كثافته أو كمه ولكن العبرة تكون فى كيفية توظيفه ليلعب دوراً محورياً فى القصيدة.

مقاطع القصيدة وإيقاع الكلمة بها :-

المقطع الغزلى :- ويمتد من البيت الأول وينتهى بالبيت الثالث عشر.

الإيقاع الصرفى : وجاء أربع مرات.

الفاصلة المسجوعة : وجاءت مرتين.

الطباق الموقع : وجاء مرة واحدة.

الجناس الناقص : وجاء مرة واحدة.

مقطع المنافرة : ويتكون من واحدٍ وأربعين بيتاً وهو أطول مقاطع القصيدة كلها. وقد قسمته إلى ثلاثة أقسام :-

القسم الأول : الموازنة بين عامر بن الطفيل وعلقمة بن علاثة.

القسم الثانى : فخر الأعشى بنفسه وبحكومته.

القسم الثالث : هجاء خالص لعلقمة بن علاثة.

فنون الإيقاع بمقطع المنافرة (إيقاع الكلمة) :

الإيقاع الصرفى : وجاء اثنتى عشرة مرة.

الجناس الناقص : وجاء خمس مرات.

الفاصلة المسجوعة : وجاءت ثلاث مرات.

مقطع وصف الناقة :- وهو أقصر مقاطع القصيدة ويتكون من ستة أبيات واللافت للنظر مجيئه فى نهاية القصيدة.

فنون الإيقاع بهذا المقطع : (إيقاع الكلمة)

الإيقاع الصرفى : وجاء ثلاث مرات.

الطباق الموقع : وجاء مرة واحدة.

إذاً ، ففى القصيدة إيقاع صرفى ورد تسع عشرة مرة ، وطباق موقع ورد ست مرات ، وجناس ناقص ورد ست مرات ، وفاصلة مسجوعة وردت خمس مرات ، الأمر الذى يجعلنا نتحرك بسهولة فى أرجائها ؛ بحثاً عن الطابع المميز لإيقاع الكلمة فى الصنعة الفنية للأعشى.

الجناس الناقص فى المقطع الغزلى :-

ولا يوجد فى هذا المقطع سوى جناس ناقص واحد إلا أنه جاء مؤثراً للغاية وأسهم فى إدخال وصف المحبوبة إلى دائرة أوسع من التى صنعها الإيقاع الصرفى فإذا كان الأعشى قد استخدم الإيقاع الصرفى فى الموازنة بين جمال الظهور وجمال الخفاء فى وصف بياض المحبوبة ، نجد أنه يوسع الدائرة مع الجناس الناقص فيوازن بين الجمال الحسى بكل ما فيه والجمال المعنوى بكل ما يشتمل عليه من طهر

وعفاف. يقول الأعشى

عَبْهَرَةُ الخَلْقِ بُلاخِيةٌ تَشُوبُه بالخُلُقِ الطّاهِر[٤٣٣]

فالجناس الناقص بين (الخَلْق ـ الخُلُق) جناس ناقص لاختلاف الهيئة واختلاف الهيئة بين الكلمتين المتجانستين يؤدى إلى اختلاف درجة الإيقاع وهو مناسب لاختلاف الخَلق عن الخُلُق ، فالخَلْق حسية والحسية مصيرها إلى فناء والخُلُق معنوى مصيره إلى البقاء ، والشاعر يوازن بين جمال الحس المتمثل فى الشكل وجمال المعنى المتمثل فى الخلق الطاهر ، ولعب المجاز دوره فى جعل جمال الشكل وجمال الخلق وجهان لعملة واحدة وهى المحبوبة فتوحد المثير مع الاستجابة والدائرة هنا أوسع من ذى قبل فقد شملت الجمال الحسى والجمال المعنوى لمحبوبته قتيلة.

الطباق الموقع والفاصلة المسجوعة :-

ومع الطباق الموقع اتسعت دائرة الموازنة فى وصف المحبوبة أكثر فأكثر فجاءت لتشمل الموازنة بين القرب من المحبوبة والبعد عنها :-

قَدْ نَهَدَ الثَّدْى عَلَى صَدْرِهَا فِى مُشْرِقٍ ذِى صَبَحٍ نَائرِ
لَوْ أَسْنَدَتْ مَيْتًا إلى نَحْرِهَا عَاشَ وَلَمْ يُنْقَلْ إِلى قَابِرِ
حَتَّى يَقُولَ النَّاسُ مما رَأوا يَا عَجَباً لِلْمَيِّتِ النَّاشِرِ

المحبوبة بالنسبة للأعشى رمز للبقاء والخلود وليس هذا فحسب ، بل هى تمنح البقاء والخلود لمن يقترب منها حتى ولو كان ميتاً فهى لديها القدرة الكافية على بعث الحياة فيه فالطباق الرأسى الموقع بين (قابر ـ الناشر) جعلنا فى موازنة بين الحياة والموت ، بين الخلود والفناء فالوجود بجوار قتلة خلود وبقاء والبعد عنها موت وفناء ، هكذا اتسعت الصورة من ضيق إلى أوسع فأوسع وأسهم الإيقاع بدور فعال فى نقل الصورة من الحيز الضيق إلى الحيز الأوسع فالأوسع.

وجاءت الفاصلة الرأسية المسجوعة (صدرِها ـ نحرِها) والموزونة صرفياً لتدعم الجمال الحسى للمحبوبة وتجسد دور هذا الجمال فى منح القوة والخلود والبشر لمن حولها. كما جاءت كلمة (قابر) نكرة تعبر عن ضعف الموت بجوار قتلة وجاءت (الناشر) معرفة لتعظيم قوة من يجاور قتلة.

[٤٣٣] عبهرة : رقيقة البشرة ناصعة البياض السمينة الممتلئة. ، بلاخية : طويلة عظيمة فى نفسها.

فالجناس الناقص بين (الأوتار – الواتر) جاء ليوازن بين قوة عامر بن الطفيل الذى يأخذ ثأره من الأعداء وفى الوقت ذاته لا ينالون منه ثأرهم ، كما يجعل علقمة فى موقف الضعيف الذى لا يستطيع الأخذ بثأره ، فالشاعر من خلال الجناس الناقص يمنح عامر ويسلب من علقمة فيقول :-

إنَّ الّذِى فِيهِ تَمَارَيْتُمَا بيِّنٌ للسَّامِعِ والنَّاظِرِ

يحاول الأعشى فى هذا البيت من خلال الإيقاع الصرفى أن يعطى المصداقية لما أصدره من حكم يرجح فيه كفة عامر بن الطفيل على علقمة بن علاثة (فالسامع والناظر) موقعتان إيقاعًا صرفيا جسدتا المعنى ، فالشاعر يتحدث عن صواب حكمه عند من شهد المناظرة ، وهو (الناظر) وعند من سمع بها السامع وهذا الحكم يتساوى فى وضوحه عند الجميع بين سامع وناظر. والموازنة بين عامر وعلقمة فى هذا الجزء تدور فى دائرة ضيقة تنحصر بين عامر وعلقمة ولا تتعداهما. وظهر ذلك واضحا فى قوله :-

سُدْتَّ بَنِى الأَحْوَصِ لَمْ تَعْدُهُمْ وَعَامِرٌ سَادَ بَنِى عَامِرِ

وفى الجزء الثانى من الموازنة اتسعت الدائرة لتشمل الموازنة بين قوم علقمة بن علاثة وإن لم يصرح بهم وبين قوم عامر بن الطفيل وقد عدد الشاعر عددًا من أكابرهم.

فبدأ الأعشى هذا الجزء بموازنة مباشرة بين علقمة وعامر فيقول :-

يَا عَجَبَ الدَّهْرِ مَتَى سُوِّيَا كَمْ ضَاحِكٍ مِنْ ذَا وَكَمْ سَاخِرِ
فَاقْنَ حَيَاءً أَنْتَ ضَيَّعْتَهُ مَالكَ بَعْدَ الشَّيْبِ مِنْ عَاذِرِ

ما زال الأعشى – فى هذين البيتين – يدور فى فلك الدائرة السابقة فيقصر الأمر على علقمة وعامر وجاء الإيقاع الصرفى بين (ضاحك – ساخر) ليدل على تساوى رد الفعل فى القوة ففخر عامر بنفسه وقومه صادق ولذا يقابل بالضحك والإعجاب وعلى النقيض يأتى رد الفعل من فخر علقمة بنفسه وهو غير صادق ولذا يواجه بالسخرية ويؤيد ذلك الاستفهام (متى سويا ؟) وهو استفهام يثير التعجب من أمر علقمة

الذى يسوى نفسه بعامر بن الطفيل وجاءت جملة النداء التعجبى لتدعم الاستفهام السابق ولكن الأعشى سرعان ما يتنقل من هذه الدائرة الضيقة إلى دائرة أوسع وأرحب يقول الأعشى :-

وَلَسْتَ بِالأَكْثَرِ مِنْهُمْ حَصًى وَإِنَّمَا العِزَّة لِلْكَاثِرِ
وَلَسْتَ فِى الأَثْرَيْنِ مِنْ مَالِكٍ وَلا أَبِى بَكْرٍ ذَوِى النَّاصِرِ
هُمْ هَامَةُ الحَى إِذَا حُصِّلُوا مِنْ جَعْفَرٍ فِى السُّؤْدَدِ القَاهِرِ
أَقُولُ لَمَّا جَاءَنِى فَخْرُهُ سُبْحَانَ مِنْ عَلْقَمَةَ الفَاخِرِ
عَلْقَمَ لا تَسْفَهْ وَلا تَجْعَلَنْ عِرْضَكَ لِلْوَارِدِ وَالصَّادِرِ

حاول الأعشى من خلال فنون الإيقاع أن يظهر مدى الهوة العميقة بين عامر بن الطفيل وعلقمة بن علاثة وذلك من خلال الموازنة بين قوم عامر بن الطفيل وبين قوم علقمة متمثلين فى شخص علقمة بن علاثة فجاء الإيقاع الصرفى فى (مالك ـ الناصر) فمالك قوم عامر الأثرياء والناصر صفة لبنى أبى بكر قوم عامر فجمع الإيقاع الصرفى فى الثراء والقوة لعامر بن الطفيل فضلاً عن أن الكلمتين فاصلة موزونة صرفياً فاجتمع الإيقاع من مصدرين ليزيد الإيقاع قوة تناسب مقام المدح.

وتتسع الدائرة لتنتقل من تفضيل قوم عامر فى القوة والثراء إلى السيادة الكاملة فهم رؤوس الحى وهامته يوم يجمع الناس فيقول :-

هُمْ هَامَةُ الحَيِّ إِذَا حُصِّلُوا مِنْ جَعْفَرٍ فِى السُّؤْدَدِ القَاهِرِ

ويلعب الجناس الناقص بين (هم ـ هامة) دوراً فى إظهار مدى الهوة العميقة بين قوم العامر (هم) الذين تسيدوا الناس وكانوا كبارهم (هامة) فبنو مالك هو رؤوس الحى وهامته يوم يجمع الناس وهو بمكان السؤدد القاهر من بنى جعفر.

فعلقم فى هذا الجزء ليس أكثر من قوم عامر عددًا وليس أفضل نسبًا فالموازنة شملت الجانب المعنوى والجانب الحسى الذين تفوق فيهما عامر بن الطفيل بينما اقتصرت الموازنة فى الجزء الأول ـ فى غالبها ـ على الجانب الحسى وهذا اتساع جديد لدائرة الموازنة.

ويختتم الأعشى هذا الجزء بتوجيه توبيخ لاذع إلى علقمة بن علاثة ويشارك الطباق الموقع فى إظهار هذا التوبيخ فيقول :-

عَلْقَمُ لا تَسْفَهْ وَلا تَجْعَلَنْ عِرْضَكَ لِلْوَارِدِ والصَّادِرِ

فالأعشى يوبخ علقمة من خلال الطباق الموقع صرفيا بين (الوارد ـ الصادر) وهذا الطباق يوضح مدى السخرية من سفاهة علقمة وهى سخرية جاءت من الجميع ممن يستحق وممن لا يستحق وقد وفق الأعشى فى ختام هذا الجزء بهذا البيت فعند إظهار الهوة السحيقة بين عامر وعلقمة يظهر كل فخر لعلقمة بنفسه سفاهة وتقابل هذه السفاهة بالسخرية.

القسم الثانى :- فخر الأعشى بنفسه وقومه :-

تميز فخر الأعشى بأنه لم يأتِ جملة واحدة بل جاء متفرقًا فى القصيدة ولكن من خلال بناء هندسى منتظم إلى حد ما.

فجاء الجزء الأول من فخر الأعشى بعد الجزء الأول من الموازنة بين عامر وعلقمة وجاء الجزء الثانى من فخر الأعشى بنفسه بعد الجزء الثانى من الموازنة بين عامر وعلقمة وجاء الجزء الثالث من الفخر بعد هجاء الأعشى لعلقمة بن علاثة وبذلك يمكن أن نقول إن الأعشى نجح فى بناء مقطع المنافرة بطريقة هندسية إلى حد ما وتظهر كالآتى :-

موازنة بين عامر وعلقمة

فخر الأعشى بنفسه من البيت (٢٣) حتى (٢٥).

موازنة بين عامر وعلقمة.

هجاء الأعشى لعلقمة.

فخر الأعشى بقومه من البيت (٤٨) حتى (٥٤)

وقد خلا الجزء الأول من فخر الأعشى من فنون الإيقاع ولم يأت منها إلا السجع فى قوله :-

حَكَّمْتُمُونِى فَقَضَى بَيْنَكُمْ   أَبْلَجٌ مِثْلُ القَمَرِ البَاهِرِ

ودائرة الفخر فى هذا الجزء القصير ضيقة فهى تقتصر على الفخر بنفسه فى إطار الحكومة بين علقمة وعامر فيقول :-

لا يَأْخُذُ الرُّشْوَةَ فِى حُكْمِهِ   وَلا يُبَالِى غَبَنَ الخَاسِرِ
لا يَرْهَبُ المُنْكِرَ مِنْكُمْ وَلا   يَرْجُوكُمُ إلاَّ نَقَى الآصِرِ

وفى الجزء الثانى من الفخر تتسع الدائرة بوصف عام لرأيه وحكمه فيقول :-

أَوَّلُ الحُكْمَ عَلَى وَجْهِهِ   لَيْسَ قَضَائِى بِالهَوَى الجَائِرِ
قَدْ قُلْتُ قَوْلاً فَقَضَى بَيْنَكُمْ   وَاعْتَرَفَ المَنْفُورُ لِلنَّافِرِ
كَمْ قَدْ مَضَى شِعْرِىَ فِى مِثْلِهِ   فَسَارَ لِى مِنْ مَنْطِقٍ سَائِرِ

وقد لعب الطباق الموقع دوره فى اتساع دائرة الفخر فجاء بين (المنفور - النافر) فاعتراف المغلوب للغالب يسوغ للأعشى أن ينتشر حكمه بين الناس ويذيع صيته ، وجاء الجناس الناقص ليكمل هذه الدائرة فى قوله :-

لَيَأتِيَنَّهُ مَنْطِقٌ سَائِرُ   مُسْتَوْسِقٌ لِلْمُسْمِعِ الآثِرِ

فالجناس الناقص جمع بين الفاصلة المسجوعة والمجنسة فى ذات الوقت وهذا تكثيف إيقاعى مقصود لبيان مدى ذيوع شعره وحكمه ومنطقه وتمكن ذلك من نفوس السامعين.

ثم يختتم الأعشى الفخر بالجزء الثالث الذى يتضمن فخره بالقبيلة فتتسع الدائرة إلى نطاق أوسع ، وهو نطاق الفخر بالقبيلة ، ووفق الأعشى أن يختم فخره بهذا الفخر لقبيلته خاصة وقد جاء بعد هجاء علقمة بن علاثة وقد تحول الأمر بينهما إلى خصومة شخصية استلزمت من الأعشى أن يرهب علقمة بقومه وقبيلته. وقد تميز هذا الجزء بغلبة الإيقاع الصرفى على بقية الفنون فلم نر ظهورًا لبقية الفنون معه سوى الطباق الموقع والذى جاء أيضا موقعا إيقاعًا صرفيا.

ويبدأ الأعشى هذا الجزء بقوله :-

حَوْلِى ذَوُو الأَكَالِ مِنْ وَائِلِ   كَاللَّيْلِ مِنْ بَادٍ وَمِنْ حَاضِرِ

فالطباق الموقع بين (باد وحاضر) جاء موضحا للكثرة التى يتميز بها قومه وهى كثرة كريمة من أصحاب قطائع الإبل التى يطعمها الأشراف. والتشبيه كالليل يثبت هذه الكثرة التى تنتشر فى كل مكان من بادية وحاضرة مثل الليل.

ثم يلعب الإيقاع الصرفى فى لوحة جميلة دوره فى إبراز محاسن قوم الأعشى فيقول :-

كَمْ فِيهِمُ مِنْ شَطّبَةٍ خَيْفَقٍ وَسَابِحٍ ذِى مَيْعَةٍ ضَابِرِ[434]
وَكُلِّ جَوْبٍ مُتْرَصٍ صُنْعُهُ وَصَارِمٍ ذِى رَوْنَقٍ بَاتِرِ[435]
وَكُلِّ مِرْنَانٍ لَهُ أَزْمَلٌ وَلَيِّنٍ أَكْعُبُهُ حَادِرِ[436]

الأعشى يختتم بهذه الأبيات فخره بقبيلته وأسهم فى تصوير الحركة التى غلبت على الأبيات فجاء الإيقاع الصرفى بين (سابح - ضابر) والفرس السابح الفرس السريع والضابر الذى يجيد القفز ، فخيل القبيلة تمتاز بالسرعة والقفز فى آن واحد وجاءت كم لتفيد كثرة هذه الخيول.

والإيقاع الصرفى (صارم ـ باتر) جاء مجسداً للمعنى ، فالكلمتان من أوصاف السيف فى أثناء القتال فى وضع الحركة فى حال القطع.

ثم يأتى بعد ذلك وصف القوس والرمح وذلك يؤكد قولنا بأن الأعشى ركز على إرهاب علقمة فجاء فخره خاص بإظهار قوة القبيلة وقوة عتادها الحربى.

(٣) القسم الثالث : هجاء علقمة :-

وأرى أن الأعشى فقد كثيرًا من مصداقيته كحكم فى المنافرة بين عامر وعلقمة فقد حول الأمر بينه وبين علقمة إلى خصومة شخصية بدليل تلاشى أى وجود لعامر أو قبيلته فى هذا القسم والإيقاع فى هذا المقطع الذى يمتد من البيت رقم (٤٠) وحتى البيت (٤٧) جاء قليلا فجنس الأعشى مرة واحدة فى قوله :-

أَجَذَعًا تُوعِدُنِى سَادِرًا وَلَسْتُ عَلَى الأعْدَاءِ بِالقَادِرِ

فالأعشى يجنس بين (سادر ـ قادر) والسادر هو المتحير فعلقمة متحير من أمره بعد أن أوعد الأعشى فهو ليس بقادر على أن ينتقم فجسد الجناس الضعف الذى يعانيه علقمة بالإضافة إلى السفاهة فى أنه لا يقيم قوة الآخرين.

---

(٤٣٤) سابح : فرس عدّاء ، ذى ميعة : سريع ، ضابر : قافز ، خيفق : سريعة ، شطبة : فرس طويلة

(٤٣٥) جوب : ترس ، مترص : محكم ، صارم : قاطع ، باتر : قاطع.

(٤٣٦) مرنان: قوس كثيرة الرنين ، الأزمل : الصوت المختلط ، لين أكعبه : رمح مرن ، حادر : غليظ.

فالإيقاع الصرفى بين (سامع ـ خابر) جاء ليجسد حذر علقمة من الأعشى فهو يتسمع أخبار الأعشى وهذا التسمع دليل على تخوفه من الأعشى.

ويعود الأعشى فى هذا المقطع إلى الربط بين الحاضر والماضى فيقول واصفًا الحاضر :-

لا تَحْسَبَنِّى عَنْكُمُ غَافِلاً   فَلَسْتُ بِالوَانِى وَلا الفَاتِرِ
وَاسْمَعْ فَأَنِّى طَبِنٌ عَالِمٌ   أَقْطَعُ مِنْ شِقْشِقَةِ الهَادِرِ

فالأعشى يعبر عن غضبه وفى الوقت ذاته يؤكد قوته ، والإيقاع الصرفى بين (الوانى ـ الفاتر) جاء مجسدا لهذه القوة فالأعشى ليس بالضعيف الذى يستسلم لعدوه.

والإيقاع الصرفى بين (عالم ـ هادر) فالشاعر عليم بالأمور غاضب من علقمة فهو يحذره ويهدده والأمر (اسمع) توحى بلهجة التحذير والتهديد.

ثم ينقلنا الأعشى بعدها إلى الزمن الماضى فى قوله :-

يُقْسِمُ بِاللهِ لَئِنْ جَاءهُ   عَنِّى أَذًى مِنْ سَامِعٍ خَابِرِ
لَيَجْعَلَنِى سُبَّةً بَعْدَهَا   جُدِّعْتَ يَا عَلْقَمُ مِنْ نَاذِرِ

فالأعشى يتحدث عن الماضى عندما توعده علقمة بأنه سيجعله سُبَّةً للناس إذا تعرّض للأذى. وما حدث فى الزمن الماضى من علقمة كان سببًا فى أن يتوعده الأعشى ويهدده فى الوقت الحاضر فلم ينفصل الماضى عن الحاضر بل ألقى الماضى بظلاله على الحاضر. وجاء الإيقاع الصرفى بين (سامع ـ خابر) ليجسد وقع هجاء الأعشى على علقمة فهو هجاء يكتب له الذيوع لذا فعلقمة يتوعد الأعشى بالأذى إذا وصله هذا الهجاء من سامع أو خابر واتصال الكلمتين الموقعتين يضاعف من قوة الإيقاع المصور لقوة ذيوع هجاء الأعشى.

المقطع الثالث : وصف الناقة :-

(١) النص :-

وَقَدْ أَسَلِّى الهَمَّ حِينَ اعْتَرَى بِجَسْرَةٍ دَوْسَرَةٍ عَاقِرِ
زَيَّافَةٍ بالرَّحْلِ خَطَّارَةٍ تُلْوِى بِشَرْخَىْ مَيْسَةٍ قَاتِرِ
شَتَّانَ مَا يَوْمى عَلَى كُورِهَا وَيَوْمُ حَيَّانَ أَخِى جَابِرِ
فِى مِجْدِلٍ شُيِّدَ بُنْيَانُهُ يَزِلُّ عَنْهُ ظُفُرُ الطَّائِرِ
يجْمَعُ خَضْرَاءَ لَهَا سَوْرَةٌ تَعْصِفُ بِالدَّارِعِ وَالحَاسِرِ
بَاسلةُ الوَقْعِ سَرَابِيلُهَا بِيضٌ إِلَى جَانِبِهِ الظَّاهِرِ

ويظهر التوازن فى هذا المقطع ، وساعد على بيانه الإيقاع الصرفى بين (زيافة ـ خطارة) فالناقة تتمايل فى سيرها يمينا ويسارا وهذا التمايل بحاجة إلى توازن يحفظ للناقة سرعتها فى أثناء السير وقد حقق الإيقاع الصرفى بما فيه من توازن هذا المعنى.

وجاء الطباق الموقع بين (الدارع والحاسر) فالشاعر يصف كتيبة قوية لا يقف أمامها شىء وجاء قوله (الدارع والحاسر) لبيان هذا فالكل لا يستطيع أن يقف أمامها وناقته فى النهاية مثل الكتيبة لا يقف فى طريقها شىء.

ولكن تبقى علامة استفهام على مجىء وصف الناقة هكذا فى نهاية القصيدة ، فلا مبرر لوجوده وهذا ما لم يوفق فيه الأعشى.

الفصل الثانى :
إيــقــاع الجملـــة

١- مصطلح الازدواج

٢- الازدواج فى شعر الأعشى

٣- تحليل إيقاع الجملة فى مقطع المدح فى القصيدة رقم ١٢

(أ) المصطلح :

الازدواج فن إيقاعى يختص بالجملة ويتحقق بتكرار جملتين موزونتين ومع الازدواج يتحقق الوفاء بالمعنى ، والإيقاع بنفس الدرجة ، فينسجم المعنى مع إيقاعه ممَّا يكون له أكبر الأثر فى نفس المتلقى.

ويُعَدّ فن الازدواج من الفنون التى حظيت بعناية القدماء فخصصوا له مساحة كبيرة فى كتبهم.

ولكنى لا أرى ضرورة لذكر هذه الجهود وقد سبقنى إليها غيرى من الباحثين.[٤٣٧]

وسأقتصر فى عرضى لمصطلح الازدواج على نموذجين :

النموذج الأول : لمدرسة البلاغيين التقليديين وأعرض لها من خلال الخطيب القزوينى فى كتابه (الإيضاح فى علوم البلاغة).

النموذج الثانى : فهو لمنهج التأصيل والتجديد وأعرض له من خلال د / منير سلطان فى كتابه (الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى).

أولاً : مصطلح الازدواج عند القزوينى :

ويعرفه القزوينى بقوله : " ومنه الموازنة ، وهى أن تكون الفاصلتان متساويتين فى الوزن دون التقفية."[٤٣٨] كقوله تعالى : (ﮋ ﮌ ﮍ ﮎ ﮏ ﮐ) [سورة الغاشية١٥ :١٦] ، ثم يمضى بعد ذلك فى عرض المزيد من الشواهد دون تعليق.

---

(٤٣٧) د / أحمد أحمد فشل ، علم البديع رؤية جديدة ، ط الدار العربية للتوزيع ، ١٩٨٩ و د / منير سلطان ، الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى ، ص ٣٨٥ وما بعدها.

(٤٣٨) الخطيب القزوينى ، الإيضاح فى علوم البلاغة ، ص ٥٥٢.

تعقيب :

بعد هذا العرض الموجز لدراسة الخطيب القزوينى نتبين أن القزوينى قد اكتفى بالتعريف وعرض العديد من الشواهد ولا شيء بعد ذلك.

ثانيا : مصطلح الازدواج عند د / منير سلطان :

وانقسم درس الازدواج عنده إلى قسمين :

(١) قسم تنظيرى (تأصيلى) : تناول فيه رؤية القدماء للمصطلح وعرضهم له وتناول رؤيته وتعريفه للمصطلح.

(٢) قسم تطبيقى : وتناول فيه تطبيق رؤيته على شعر شاعر كبير هو أحمد شوقى وهذا التطبيق لم يتناوله القزوينى الذى اكتفى بعرض العديد من الشواهد المتناثرة.

وقد عرّف د / منير سلطان الازدواج بأنه : " جملتان أو أكثر متتابعتان موزونتان بفاصلتين مسجوعتين أو غير مسجوعتين ".[٤٣٩]

ولأنى أتخذ من التأصيل والتجديد منهجًا لى فسأطبق رأى د / منير سلطان فى دراسة الازدواج فى شعر الأعشى.

(ب) الازدواج فى شعر الأعشى :

وقد أحصيت له ثلاثين شاهدًا فى ديوانه وأدرس الازدواج فى شعر الأعشى من خلال ثلاثة محاور رئيسية هى :

١).التكوين .

٢) التشكيل.

٣) التوصيف.

أولاً : التكوين :

والمقصود بالتكوين الضوابط التى تحكم فن الازدواج أو تحكم أى فن من الفنون ، وجاءت تكوينات الازدواج عند الأعشى فى صورتين :-

---

[٤٣٩] د / منير سلطان ، الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى ، ص ٣٩١.

(أ) الجملتان المزدوجتان المنتهيتان بفاصلة غير مسجوعة :

ومن ذلك قوله :-

رَوَاحَ العَشِيِّ وَسَيْرَ الغَدُوّ يَدَ الدَّهْرِ حَتَّى تُلاقِى الخِيَارَا[٤٤٠]

فالجملتان المزدوجتان (رواح العشى - سير الغدو) منتهيتان بفاصلة غير مسجوعة.

وقوله مادحًا :

بِأَجْوَدَ مِنْه بِمَا عِنْدَه فَيُعْطِى المَئِينَ وَيُعْطِى البُدُورَا[٤٤١]

وقوله متغزّلاً :

عَسِيبُ القِيَامِ كَثِيبُ القُعُو دِ وَهْنَانَةٌ نَاعِمٌ بَالُها [٤٤٢]

إلى غير ذلك [٤٤٣].

(ب) الجملتان المزدوجتان المنتهيتان بفاصلة مسجوعة :

ومن ذلك قوله مادحًا قيس بن معد يكرب :

فَيَا عَجَبَ الرَّهْنِ لِلقَائِلا تِ مِنْ أَخِرِ اللّيْلِ إِذَا مَا احْتَجَنْ
وَمَا قَدْ أَخَذْنَ وَمَا قَدْ تَرَكْـ نَ فِى الحَىِّ مِنْ نِعْمَةٍ وَدِمَنْ

الازدواج هنا جاء بين جملتين موزونتين منتهيتين بفاصلة مسجوعة وهما (وما قد أخذن) وما قد تركن.

---

(٤٤٠) يد الدهر : أبد الدهر

(٤٤١) البدور : جمع (بدرة) وهى الكيس المملوء نقوداً

(٤٤٢) عسيب : جريد النخل

(٤٤٣) انظر ديوان الأعشى :٥ / ٣١ ، ٥ / ٥٥ ، ٥ / ٥٧ ، ٥ / ٥٩ ، ٨ / ٤١ ، ١٣ / ٤٩، ١٢ / ٥٥ ١٢ / ٨ ، ٢٢ / ١٠ ، ٣٣ / ٦١ ، ٧٧ / ٣١ ، ٣٢.

وفى جملتى الازدواج تتحقق المبالغة فى المدح ، فالممدوح كثير الإغارة على الأعداء كثير الانتصار عليهم فما أكثر ما أخذت خيله من نعم وما أكثر ما تركت من قتلى وضحايا فبقدر الأخذ كان الترك وبقدر الترك كان الأخذ ، وهكذا نجح الازدواج فى إظهار هذا كله.

ومن ذلك قوله مادحًا :

رَفِيعُ الوِسَادِ طَوِيلُ النِّجَا   دِ ضَخْمُ الدَّسِيعَةِ رَحْبُ العَطَنْ(٤٤٤)

وقوله :

وَأَنْتَ الذِى عَوَّدْتَنِى أَنْ تَرِيشَنِى   وَأَنْتَ الذِى أَوَيْتَنِى فِى ظِلالِكَا

ثانياً : تشكيلات الازدواج فى شعر الأعشى :

التشكيل يمنح الفنان مساحة من الحرية فى استخدام فن من الفنون فيستغل هذه المساحة فى خدمة معناه ومقصوده ، ولذلك فهى لا تأتى عشوائيا ولكن تأتى بقصد من الشاعر.

وقد تعددت تشكيلات الازدواج فى شعر الأعشى سواء على المستوى الأفقى للبيت أو المستوى الرأسى للقصيدة.

أولا : الازدواج الأفقى :

وقد تنوّع الازدواج الأفقى فى شعر الأعشى فأخذت جملتا الازدواج عنده أكثر من وضع على المستوى الأفقى للبيت.

(أ) جملتا الازدواج فى الشطر الأول :

ومن ذلك قول الأعشى :

وَمَا قَدْ أَخَذْنَ وَمَا قَدْ تَرَكْـ   ـنَ فى الحىِّ مِنْ نِعْمَةٍ وَدِمَن

(٤٤٤) رفيع الوساد : يكنى عن سمو مكانته الدسيعة : الجفنة الكبيرة ويكنى بذلك عن كرمه
العطن : المناخ حول مورد الماء

وقوله :

طَوِيلَ النِّجَادِ رَفِيعَ العِمَا دِ يَحْمِى المُضَافَ ويُعْطِى الفَقِيرَا

جاءت جملتا الازدواج فى الشطر الأول من البيت وهما جملتان موزونتان إيقاعيًّا كما أنهما موزونتان من ناحية المعنى فالممدوح فى الجملة الأولى (طويل النجاد) وطول النجاد يترتب عليه طول السيف يترتب عليه طول القامة يترتب عليه القوة والمهابة ، والجملة الثانية (رفيع العماد) يترتب عليه ثراء الممدوح ويؤدى إلى رفعة المكانة والمنزلة لذا فالممدوح مهاب المكانة فى عيون الآخرين.

ومن ذلك قوله :-

تَنُوطُ التَّمِيمَ وتَأبَى الغبوقُ مِنْ سِنة النَّومِ إلا نَهَارَا

فوقعت جملتا الازدواج (تنوط التميم - تأبى الغبوق) فى الشطر الأول وجملتا الإيقاع يجسدان المعنى فالأعشى يصف غانية جميلة وفى الوقت ذاته مترفة فتأتى الجملة الأولى لتعبر عن هذا الجمال الذى يجعلها تعلق التمائم خوفًا من الحسد لجمالها. والجملة الثانية تعبر عن ترفها فهى لا تستيقظ إلا وقد ارتفع النهار لتشرب شرب الصباح.

وقوله :

عَسِيبُ القِيَامِ كَثِيبُ القُعُو دِ وَهْنَانَةٌ نَاعِمٌ بَالُهَا

وجاءت جملتا الازدواج فى الشطر الأول وأسهم الازدواج فى إظهار حركة المحبوبة بين الوقوف والقعود.

(ب) جملتا الازدواج فى الشطر الثانى :

ومن ذلك قوله :

وَمَا مُزْبِدٌ مِنْ خَلِيجِ الفُرَاتِ يَغْشَى الآكَامَ وَيَعْلُو الجُسُورَا

الشاعر يصور ممدوحه فى كرمه بفيضان نهر الفرات ويجعل من الازدواج طريقًا للوصول بالمعنى إلى أقصى غاياته ، فالازدواج بين (يغشى الآكام ـ يعلو الجسورا) يصور قوة هذا الفيضان فبقدر قوته فى تغطيته للأماكن المرتفعة تأتى قوته فى علوه للجسور فقوة الاندفاع واحدة ثابتة لا تفتر ولا تضعف فجاءت الجملتان الموزونتان لتحقق هذا التوازن فى قوة الاندفاع لمياه النهر.

وقوله :-

بِأَجْوَدَ مِنْه بِمَا عِنْدَه فَيُعْطِى المئينَ ويُعْطِى البُدُورَا

إلى غير ذلك. [٤٤٥]

(ج) الازدواج بين صدر البيت وعجزه :

ومن ذلك قوله :

فَإِنْ يَتْبَعُوا أَمْرَه يَرْشُدُوا وَإِنْ يَسْأَلُوا مَالَهُ لا يَضِنْ

وقوله :

وَوَضْعَ سِقَاءٍ وَإِحْقَابِه وَحَلَّ حَلُوسٍ وَإِغْمَادِهَا [٤٤٦]

ثانياً : الازدواج الرأسى :

وجاء الازدواج الرأسى عند الأعشى مسجوعًا وغير مسجوع.

(١) الازدواج الرأسى المسجوع :

يقول الأعشى :

فَإِنْ أَنْأَ عَنْكُم لا أُصَالِحُ عَدُوَّكُمْ وَلا أُعْطِه إلا جِدَالاً ومَحْرَبًا

وَإِنْ أَدْنُ مِنْكُمْ لا أَكُنْ ذَا غَنِيمَةٍ يُرَى بَيْنَكُمْ مِنْهَا الأَجالِد مَثْقَبَا

---

[٤٤٥] انظر ديوان الأعشى :– ٥ / ٣١ ، ٥ / ٥٥ ، ٥ / ٥٧ ، ٥ / ٥٩ ، ١٢ / ٤.

[٤٤٦] الحلس : ما يوضع فوق ظهر البعير تحت الرحل ليقى ظهره.

وقوله :-

أَلَسْنَا المُقْتَفِينَ بِمَنْ أَتَانَا إِذَا مَا حَارَدَتْ خُورُ اللِّقَاحِ
أَلَسْنَا الفَارِجِينَ لِكُلِّ كَرْبٍ وَأَضْرَب بِالمُهَنَّدَةِ الصِّفَاحِ

وقوله :

كَمْ فيهمُ مِنْ شَطّبَةٍ خَيْفَقٍ وَسَابِحٍ ذِى مَيْعة ضَابِرِ
وَكل جَوْبٍ مُتْرَصٍ صُنْعُهُ وَصَارِمٍ ذِى رَوْنَقٍ بَاتِرِ

ويقول :

وَمَا إِنْ عَلَى قَلْبِهِ غَمْرَةٌ وَمَا إِنْ بِعَظْمٍ لَهُ مِنْ وَهَنْ [٤٤٧]
وَمَا إِنْ عَلَى جَارِه تَلْفَةٌ يُسَاقِطُهَا كَسِقَاط اللجَنْ [٤٤٨]

(٢) الازدواج الرأسى غير المسجوع :

وهو قليل فى شعر الأعشى ومنه قوله :-

فَأَىُّ فَلاَحِ الدَّهْرِ يَرْجُو سُراتُنَا إِذَا نَحْنُ فِيمَا نَابَ لَمْ نَتَفَضَّلِ
وَأَىُّ بَلاءِ الصِّدْقِ لا قَدْ بَلَوْتُم فَمَا فُقِدَتْ كَانَتْ بَلِيّةَ مُبْتلِى

وقوله :-

فَأَهْلِى فِدَاؤُكَ يَوْمَ الجِفَا رِ إِذْ تَرَكَ القيد خُطْوِى قَصِيرَا
وَأَهْلِى فِدَاؤُكَ عِنْدَ النِّزَالِ إِذَا كَانَ دَعْوَى الرِّجَالِ الكَرِيرَا

---

[٤٤٧] غمرة الشيء : شدته

[٤٤٨] التلفة : الهلاك والموت   اللجن : ورق من أوراق الشجر يدق ويخلط بدقيق وشعير

(٣) الازدواج الرأسى الأفقى :

ومنه قول الأعشى مفتخرًا :

فَنَحْنُ عَقَلْنَا الألْفَ عَنْكُم لأهْلِه   وَنَحْنُ رَدَدْنَا بِالغَبُوقِ المُعَجَّلِ (٤٤٩)

وَنَحْنُ رَدَدْنَا الفَارِسِيينَ عُنْوَةً   ونَحْنُ كَسَرْنَا فِيهم رُمْحَ عَبْدَلِ (٤٥٠)

(٤) ازدواج ما قبل الفاصلة :

وهو ازدواج استنفد إيقاعه قبل الوصول إلى الفاصلة ومن ذلك قول الأعشى :

فَإنْ يَتْبَعُوا أمْرَه يَرْشُدُوا   وَإنْ يَسْألُوا مَالَهُ لا يَضِنْ

وقوله :

وَأنْتَ الّذِى عَوَّدْتَنِى أنْ تَرِيشَنِى   وَأنْتَ الّذِى أوَيْتَنِى فِى ظِلالِكَا

وقوله :

فَلَو كُنْتُم نَخْلاً لَكُنْتُمْ جُرَامَةً   وَلَوْ كُنْتُمْ نَبْلاً لَكُنْتُمْ مَعَاقِصَا

وقوله :-

جِمَاعُ الهَوَى فِى الرُّشْدِ أدْنَى إلى التُّقَى   وَتَرْكُ الهَوَى فِى الغَىّ أنْجَى وَأوْفَقُ

---

(٤٤٩) الغبوق المعجل : أى عجلنا لضيفنا بالخمر فى الماء   الغبوق : الخمر

(٤٥٠) رمح عبدل : منسوب لعبد قيس

ثالثاً : التوظيف :

بعد دراستنا لتكوينات الازدواج وتشكيلاته فى شعر الأعشى نتطرق إلى دراسة التوظيف لنتعرف على كيفية توظيف الأعشى للازدواج مع فنون البلاغة المختلفة من خلال التراكيب والصورة الفنية.

أولاً : التراكيب والازدواج :

(أ) الجملة الاسمية الفنية المزدوجة :

وهى جملة تدل على الثبات والديمومة ، والإيقاع الذى يحققه الازدواج يضفى على الجملة الاسمية الفنية الحيوية والشعور بالديمومة فيقول الأعشى :

عَسِيبُ القِيامِ كَثِيبُ القُعُو   دِ وَهْنَانَةٌ ناعِمٌ بَالُها

الجملتان المزدوجتان (عسيب القيام ، وكثيب القعود) جملتان اسميتان حذف المبتدأ من كلتيهما للعلم به فالمحبوبة دائمًا ما تبدو طويلة إذا وقفت فتراها جريدة نخل مستقيمة وهى حال ثابتة لها ، وإذا جلست تراها كومة رمل لضخامتها. كما نجح إيقاع الازدواج فى تصوير حال الوقوف والقعود ، فالشاعر عينه معلقة بالمحبوبة فى كل حركة من حركاتها فيراها بأكثر من صورة.وقد تطول الجملة الاسمية فيطول معها الإيقاع ويمتد ، ومن ذلك قول الأعشى :

جِمَاعُ الهَوَى فِى الرُّشْدِ أَدْنَى إلى التُّقَى   وَتَرْكُ الهَوَى فِى الغَىّ أَنْجَى وَأَوْفَقُ

الشاعر يرتدى عباءة الحكيم وهو يخرج لنا بالحكمة والعظة والحكمة بحاجة إلى ما يؤيدها فلجأ الشاعر إلى الجملة الاسمية الفنية التى تعطى الإحساس بالثبات وأنّ هذا الأمر غير قابل للتغير ، فامتلاك الإنسان لإرادته فى الخير أقرب إلى الصواب دائمًا ، وترك الإنسان للأمر فى حال الغى والشر أقرب إلى النجاة.

والإيقاع طويل ممتد وهذا الامتداد يمنح الإحساس بالهدوء والراحة التى تصاحب الحكمة وتساعد على تمعنها.

وكما جاءت الجملة الاسمية طويلة وجاء الإيقاع معها ممتدًّا هادئًا مناسبًا للحكمة التى أوردها الشاعر فإنها قد تأتى قصيرة جدا ويكون الإيقاع معها سريعًا قويا.

يقول الأعشى مفتخرًا :

فَنَحْنُ عَقَلْنَا الألْفَ عَنْكُم لأهْلِه وَنَحْنُ رَدَدْنَا بِالغَبُوقِ المُعَجَّلِ
وَنَحْنُ رَدَدْنَا الفَارِسِيينَ عُنْوَةً ونَحْنُ كَسَرْنَا فِيهم رُمْحَ عَبْدَلِ

جاءت الجمل المزدوجة (نحن عقلنا، نحن رددنا ، نحن ردنا ، نحن كسرنا) جملا اسمية فنية قصيرة جدا فجاء الإيقاع سريعا قويا يناسب حال الفخر الدائم الذى يعبر عنه الأعشى ، فالشاعر يفخر بقومه وقد أدوا ديات القتلى وقد أكرموا ضيوفهم وهزموا الفرس عندما أغاروا على قومه وردوهم مدحورين.

ولأن هذا ليس بعجيب ولا غريب على كرم قومه وشجاعتهم ولأنه شيء ثابت لهم ملازم لأخلاقهم فقد جاءت الجملة المزدوجة جملاً اسمية فنية تلائم الموقف.

إلى غير ذلك. [٤٥١]

(ب) الجملة الفعلية الفنية المزدوجة :-

والجملة الفعلية الفنية المزدوجة تتجاوز حدود الزمن فنرى فيها الزمن الماضى حاضرًا والحاضر ماضيًا فتختلف بذلك عن الجملة الفعلية الإخبارية التى تتقيد بحدود زمن فعلها سواء كان ماضيا أو مضارعًا.

وجاءت الجملة الفعلية الفنية المزدوجة عند الأعشى فى صورة الماضى وهى تعبر عن الحاضر.

فيقول الأعشى :-

تَقُولُ ابْنَتِى حِينَ جَدَّ الرَّحِيلُ أَبْرَحْتَ رَبًّا وأَبْرَحْتَ جَاراً

الأب يعتزم الرحيل والابنة ترجو عدم رحيله فتتوسل إليه بأن يبقى لها صاحبًا ويبقى لها جارًا فجاءت الجملتان المزدوجتان فى صيغة الماضى وهما تعبران عن الحاضر فالابنة ترجو أباها أن يبقى بجانبها فهى لا تريد الماضى ولكنها تريد الحاضر بل والمستقبل ، وجاء الازدواج بموسيقاه الهادئة ليناسب حال الاستعطاف

(٤٥١) انظر ديوان الأعشى ٢ / ٨٠ ، ٥ / ٢٨.

والتوسل وقد يتحرك الفعل من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضى عاكسًا فى ذلك إحساس الشاعر وحنينه إلى الماضى وارتباطه فيقول الأعشى :

وَمَا مُزْبِدُ مِنْ خَلِيجِ الفُرَاتِ   يَغْشَى الأَكَامَ وَيَعْلُو الجُسُورَا

الشاعر يصف ممدوحه بالفرات الذى يتدفق بالعطاء الغزير الذى يغطى الآكام ويعلو الجسور.

ويجعل من الجملة الفعلية الفنية المزدوجة طريقه إلى التعبير عن كرم الممدوح وقد تحرك الفعلان (يغشى - يعلو) من دائرة المضارع إلى دائرة الماضى ففيضان النهر ليس شيئاً جديداً بل هو شيء يحدث منذ القدم ويحدث فى الوقت الحاضر وسيظل يحدث وكذلك ممدوحه فالكرم ملازم له فى الزمن الماضى والحاضر والمستقبل مثله كفيضان النهر.

(ج) جملة فعل الشرط الفنية المزدوجة :-

الشرط فعل ورد فعل وبقدر الفعل يكون رد الفعل وهذا قد يؤدى إلى توازن معنوى يتوافق مع التوازن الإيقاعى المتحقق عن جملتى الازدواج الموزونتين.

يقول الأعشى معاتبًا أبناء عمومته :-

فَإِنْ أَنْأَ عَنْكُم لا أَصَالِحُ   وَلا أَعْطِه إِلا جِدَالاً وَمَحْرَبَا
عَدُوَّكُمْ   ـمَةٍ يرى بَيْنَكُم مِنْهَا الأَجَالِدِ
وَإِنْ أَدْنُ مِنْكُمْ لا أَكُنْ ذَا تَمِيـ   مَثْقَبًا

الجملتان المزدوجتان جملتا فعل الشرط وهما موزونتان إيقاعيا يعبران عن موقف الشاعر من أبناء عمومته فهو فى حال بعده عنهم لا يصالح عدوهم وإذا اقترب منهم لا ينهش أعراضهم فالشاعر لا يبرئ نفسه ويحتاج إلى حسم موقفه من قرابته لذا يلجأ إلى الشرط إلى جملة فعل الشرط الموقعة يقابلها جملة الجزاء وإن كانت غير موقعة فى إثبات سلامة موقفه من أبناء عمومته.

ومثل ذلك قوله مادحًا :-

فَإِنْ يَتْبَعُوا أَمْرَهُ يَرْشُدُوا   وَإِنْ يَسْأَلُوا مَالَه لا يَضِنْ

الشاعر يمدح ويجعل من جملتى الشرط المزدوجتين (فإن يتبعوا أمره) و(إن يسألوا ماله) مدخله إلى قلب ممدوحه الذى يتميز بالحكمة ولذا على الناس أن يتبعوا أمره ، وهو مشهور بالكرم ولذا على الناس أن تذهب إليه لتنهل من فيض كرمه ، وموسيقا الازدواج مطلوبة فى حال كهذه هى حال المدح ، وفى الاتباع وفى الحاجة والسؤال خير تصوير لكرم الممدوح.

وإذا كان الأعشى قد لجأ إلى جملة الشرط الفنية المزدوجة فى تصوير كرم الممدوح وحكمته فإنه لجأ إليها أيضاً فى الهجاء فيقول :-

فَلَوْ كُنْتُمْ نَخْلاً لَكُنْتُمُ جُرَامَةً وَلَوْ كُنْتُم نَبْلاً لَكُنْتُم مَعَاقِصَا (٤٥٢)

الشاعر يهجو من خلال جملة الشرط المزدوجة مستغلاً قوة الفعل وقوة رد الفعل فى سبّ أعدائه ووضح ذلك فى اختياره أداة الشرط ، فاختار أداة الشرط (لو) وهى حرف امتناع لامتناع ، فهم ولو كانوا نخلاً ـ وهذا لن يحدث ـ فهم حثالة هذا النخل ، ولو كانوا نبلاً (سهامًا) ـ وهذا لن يكون ـ فهم أسهم ورماح معوجة منكسرة.

والجملتان مزدوجتان وإيقاع الازدواج أسهم فى تصوير قوة الهجاء ، وكأنّ الشاعر يسمع الدنيا كلها.

(د) جملة الاستفهام الفنية المزدوجة :

والشاعر عندما يستفهم لا ينتظر منّا إجابة أو ردا ولكنه ينقل لنا إحساسه وانفعاله من خلال الاستفهام فها هو الأعشى ينقل لنا تحسره على أيام اللذة والشباب من خلال جملة الاستفهام المزدوجة فيقول :-

فَكَيْفَ بِدَهْرٍ خَلاَ ذِكْرُه وَكَيْفَ لِنَفْسٍ بِأَعْجَابِهَا

فالشاعر فى جملتى الازدواج الاستفهاميتين (فكيف بدهر... ، وكيف لنفس...) ينقل لنا تحسره على أيام الدهر التى مضت وفاتت وتحسره على أوقات اللذة والمتعة التى ضاعت وهو لا يطلب جوابًا على تساؤله وإنما ينقل لنا إحساسه

---

(٤٥٢) الجرامة : حثالة التمر المعاقص : جمع معقص وهو السهم المعوج.

بالضياع والمحنة التى يعيشها بعد كبر سنه والإيقاع سريع يعكس لنا سرعة تبدل الأحوال وتغيرها فى شيء يثير العجب والحسرة فى آن واحد.

وجملة الاستفهام فى (كيف بدهر ، وكيف لنفس) قائم على نقل إحساس الشاعر بالضياع والحسرة بصورة موقعة معتمدة على إيقاع الازدواج الممتد بامتداد الزمن الذى فات وبامتداد الألم الذى يملأ نفس الشاعر.

وقد تأتى جملة الاستفهام المزدوجة لتفيد التأكيد على قوة الشاعر وقوة قومه.

فيقول الأعشى :-

أَلَسْنَا المُقْتَفِينَ بِمَنْ أَتَانَا ... إِذَا مَا حَارَدَتْ خُورُ اللِّقَاحِ[٤٥٣]

أَلَسْنَا الفَارِجِينَ لِكُلِّ كَرْبٍ ... وَأَضْرَب بِالمُهَنَّدَةِ الصِّفَاحِ

اعتمد الأعشى على جملة الاستفهام المزدوجة فى تجسيد معناه فهى تورد الاستفهام بصورة موقعة تعكس إحساس الشاعر بالفخر بقبيلته ، وخاصة إذا كان إيقاع الازدواج يتم معه المعنى ، فالشاعر ينقل لنا أن قومه قد بلغوا المكانة العالية فى الكرم وفى تفريج كرب الآخرين متى لزم الأمر ، وساعده إيقاع الازدواج فى تصوير هذا من خلال جملة الاستفهام المزدوجة.

ومثل ذلك قوله مفتخرًا :-

فَأَىُّ صَلاحِ الدَّهْرِ يَرْجُو سَرَاتُنَا ... إِذَا نَحْنُ فِيمَا نَابَ لَمْ نَتَفَضَّلِ[٤٥٤]

وَأَيُّ بَلاءِ الصِّدْقِ لا قَدْ بَلَوْتُم ... فَمَا فُقِدَتْ كَانَتْ بَلِيَّةَ مُبْتَلِى

ثالثًا : الصورة الفنية والازدواج :-

(١) التشبيه والازدواج :-

إن مجيء التشبيه موقعًا يجعل الأذن تستريح للنغم ، والخيال يستمتع بالصورة ، ثم تكون الموسيقى فرصة للتأمل فى الصورة.

---

(٤٥٣) اقتفى : احتفى وأكرم حاردت : انقطع لبنها
خور : جمع خوارة وهى الناقة غزيرة اللبن اللقاح : الإبل

(٤٥٤) سراتنا : سادتنا ناب : نزل بالقوم من المصائب

وقد تأتى جملتا الازدواج مشبها به فيقول الأعشى مادحًا :-

سَمَا بِتَلِيل كَجِذع الحضا ب حر القذال طويل الغسن

فجملتا الازدواج (جذع الحضاب ـ حر القذال) جاءتا فى موقع المشبه به فالشاعر يصور عنق الممدوح بجذع النخل فى سموه ، ومجىء التشبيه موقعًا منحنا الفرصة للتأمل فى الصورة التى تعكس عزة الممدوح ورفعته وتصوير الممدوح بالنخيل يؤدى إلى تتابع العديد من الصور فى ذهن المتلقى فالنخيل جمال وعلو وسمو وعديد من الفوائد كما أنه رمز للحياة فى هذه البيئة القاسية.

ومثل ذلك قوله :-

وَلَوْ كُنْتُمْ نَخْلاً لَكُنْتُمْ جُرَامَةً وَلَوْ كُنْتُمْ نَبْلاً لَكُنْتُمْ مَعَاقِصَا

جاءت جملتا الازدواج كلاً منهما مشبها ومشبها به والتشبيه القائم على إيقاع الازدواج هنا أسهم فى تصوير المعنى القائم على الهجاء والسخرية من المهجوين الذين يمثلون حثالة التمر ويمثلون الأسهم المعوجة المنكسرة ؛ أى انعدام الفائدة منهم واستحالة تحققها فيهم ، وامتدّ الإيقاع ليشمل شطرى البيت وهو امتداد يناسب مقام المهجوين الذين تنعدم الفائدة فى أفعالهم.

(٢) الكناية والازدواج :-

ومن ذلك قول الأعشى مادحًا :-

رَفِيعَ الوِسَادِ طَوِيلَ النِّجَا دِ ضَخْمَ الدَّسِيعَةِ رَحْبَ العَطَنْ

فجملتا الازدواج (رفيع الوساد ، طويل النجاد) جاءتا كناية عن صفات الممدوح ، (فرفيع الوساد) كناية عن منزلة الممدوح وسمو مكانته ، و (طويل النجاد) كناية عن طول الممدوح الذى يؤدى إلى هيبته ويؤدى بالتالى إلى عظم مكانته فى نفوس الآخرين وجاءت جملة (ضخم الدسيعة) مبالغة فى الكناية عن كرم الممدوح ، وأسهم الازدواج فى استمتاعنا بجمال الكناية وأضاف إليها استمتاع الأذن

بما يتصوره خيال المتلقى عن صفات الممدوح مما يجعل هذه الصفات عالقة بذهن المتلقى لا تغيب عنه لحظة.

(أ) تحليل مقطع المدح فى القصيدة رقم (١٢) [٤٥٥] فى مدح هوذة بن على الحنفى :-

وأقوم بتحليل الازدواج فى مقطع المدح من هذه القصيدة ، وهذا المقطع من أطول مقاطع القصيدة وأجودها. وقد اخترت هذه القصيدة للأسباب الآتية :-

وفرة الازدواج فى القصيدة وبخاصة فى مقطع المدح الذى ورد سبع مرات.

(ب) سبب اختيار القصيدة :-

هذه القصيدة من قصائد المدح فى شعر الأعشى ، والمدح من الفنون التى أجادها الأعشى فهو شاعر رحّالة يترحل من بلدٍ إلى آخر بحثًا عن المال الذى ينفقه فى متعته وحاجاته ، ولذا فإنّ الأعشى يودع هذه القصائد أجمل ما عنده.

والحق أن قصائد المدح كثيرة فى ديوان الأعشى ولكنى اخترت هذه القصيدة فى مدح (هوذة) لأن الازدواج فيها جاء بكثرة وبخاصة فى مقطع المدح وهو الأمر الذى يمكننا من تتبع الدور الذى فعله فن الازدواج فى تجسيد المعنى.

(ج) الإطار العام :-

الشاعر يغيب عن ممدوحه هوذة بن على الحنفى فى يوم الجفار وهو يوم من أيام هوذة فى حروبه على تميم ولذا فالشاعر يعتذر عن غيابه فى هذا اليوم معللاً هذا بمرضه وفقده لبصره.

والأعشى لا يقف عند الاعتذار بل يتجه بالمدح إلى هوذة يمدحه ويمجده بأجمل الصفات وأحسنها حتى إن مقطع المدح جاء أطول مقاطع القصيدة وأجودها.

---

[٤٥٥] انظر ديوان الأعشى ص ٩٣ ومطلع القصيدة :-

غشيت لليلى بليل خدورا   وطالبتها ونذرت النذورا

(٢٩ – ٣١) يلعب فيها السرا   ب يخفق ويتراءى للمسافر. الجندب حشرة أصغر من الجرادة ، وليس صياحه من فيه وإنما هو من جناحه. الجون الأسود الصرير صوت الجندب.

(٣٢ – ٣٣) ناجية سريعة. الأتان الصخرة تكون فى الماء وتصيبها الشمس ، فهو أصلب لها. الثميل الماء الكثير. السرى سير الليل. الأين التعب والكلال. عسير تعسر بذنبها أى ترفعه. ناقة جمالية وثيقة كالجمل. تغتلى تغلو فى مسيرها. الرديف هو الذى يركب خلف الراكب. أى أنها لا تبالى أن يركبها أكثر من واحد فتنهض بهم جميعا فى هذه الرحلة العسيرة. الآثمات النوق الضعيفة جعل تخلفها إثما. وكذبت أى تخلفت وكأنها كذبت ظن صاحبها بها ، أو لم تف بواجبها. الهجير التهاب الحر واحتدامه فى الظهر.

(٢) تحليل الازدواج :-

الشاعر يمدح ، والعلاقة بين الشاعر وممدوحه علاقة أخذ وعطاء متبادلين فالأعشى يعطى الممدوح الشهرة والخلود ، ويأخذ منه العطاء الزائل وبقدر المدح يأتى العطاء ويجود ، والشاعر حريص أن يقنع ممدوحه ليلتمس له العذر ، ويجزل له العطاء ، فجاء مقطع المدح أطول مقاطع القصيدة وأجودها.

والأعشى لم يدلف إلى المدح مباشرة ، ولكنه مهد لهذا المدح بوصفه لحاله التى ساءت ، فحالت بينه وبين اشتراكه مع هوذة فى يوم الجفار ، ثم وصفه للرحلة وصعوبتها عليه خاصة وقد فقد بصره ، ثم مضى بعد ذلك إلى مقطع المدح الذى حظى بالنصيب الأوفى من الازدواج ، فكان الازدواج فى هذا المقطع مؤثراً للغاية.

أولاً : تشكيلات الازدواج فى مقطع المدح :-

كانت الغلبة فى هذا المقطع للازدواج الأفقى ، فورد الازدواج الأفقى خمس مرات ، بينما لم يأت الازدواج الرأسى سوى مرة واحدة :-

ومن الازدواج الأفقى ما جاء مسجوعًا فى قوله :-

طَوِيلِ النِّجَادِ رَفِيعِ العِمَا دِ يَحْمِى المُضَافَ ويُعْطِى الفَقِيرَا

فجاءت جملتا الازدواج (طويل النجاد ـ رفيع العماد) مسجوعتان ومتصلتان مما أسهم فى تكثيف الإيقاع وقوته.

وجاء الازدواج الأفقى غير مسجوع فى قوله :-

جِيَادُكَ فِى الصَّيْفِ فِى نِعْمَةٍ تُصَانُ الجِلالَ وَتُعْطِى الشَّعِيرَا

وقوله :-

وَمَا مُزْبِدٌ مِنْ خَلِيجِ الفُرَا تِ يَغْشَى الأَكَامَ وَيَعْلُو الجُسُورَا

وقوله :-

بِأَجْوَدَ مِنْهُ بِمَا عِنْدَهُ فَيُعْطِى المَئِينَ وَيُعْطِى البُدُورَا

أما الازدواج الرأسى فجاء غير مسجوع فى قوله :-

فَأَهْلِى فِدَاؤُكَ يَوْمَ الجِفَا رِ إِذْ تَرَكَ القَيْدُ خَطْوِى قَصِيرَا
وَأَهْلِى فِدَاؤُكَ عِنْدَ النِّزَالْ إِذَا كَانَ دَعْوَى الرِّجَالِ الكَرِيرَا

ثانياً : التوظيف :-

ورد الازدواج فى مقطع المدح سبع مرات اعتمد فيها الأعشى على الجملة الفعلية المزدوجة اعتمادًا كبيرًا حيث وردت خمس مرات بينما لم ترد الجملة الاسمية المزدوجة سوى مرتين.

أولاً : الجملة الفعلية الفنية المزدوجة :-

يتحرك الفعل مع الأعشى من دائرة الحاضر إلى دائرة الماضى فيصور ممدوحه هوذة بن على الحنفى بنهر الفرات فى قوة تدفقه وكثرة فيضانه فيقول :-

وَمَا مُزْبِدٌ مِنْ خَلِيجِ الفُرَا تِ يَغْشَى الأَكَامَ وَيَعْلُو الجُسُورَا

إن فيضان النهر وتدفقه ليس وليد اليوم ولكنه حدث يحدث منذ القديم وما زال يحدث وسيظل يحدث ولذا فالشاعر من خلال جملتى الازدواج (يغشى الأكام ـ يعلو الجسورا) ينتقل برشاقة بالفعل من دائرة الحاضر إلى دائرة الماضى فيذكرنا بفيضان النهر سابقًا وبالتالى بفيضان الممدوح وكرمه فى الماضى ثم ينتقل بخيال المتلقى إلى المستقبل ففيضان النهر حدث لا ينقطع متجدد وسيظل يحدث ما دام النهر موجودًا وكذا كرم الممدوح كان وما زال وسيبقى موجودًا ما دام هوذة (ممدوحه) باقيًا.

والازدواج جاء قويا فجاء فى الشطر الثانى من البيت ليتحد إيقاعه مع إيقاع القافية فى نهاية البيت فيزداد قوة تناسب قوة الفيضان والتدفق إضافة إلى قصر الفاصل بين الجملتين (حرف العطف).

وانتقل الفعل معه من دائرة الحاضر إلى دائرة المستقبل مما يمنح تجدد الفعل قوة وديمومة فيقول :-

بِأَجْوَدَ مِنْهُ بِمَا عِنْدَهُ فَيُعْطِى المَئِينَ وَيُعْطِى البُدُورَا

فالفعل (يعطى) ليس مقتصرًا على الوقت الحاضر فالعطاء متصل ودائم ومتجدد ، والإيقاع قوى عالٍ يناسب قوة العطاء وقوة المنح التى يتميز بها هوذة ممدوحه.

ثانيًا : الجملة الاسمية الفنية المزدوجة :-

وهى جملة جاءت لتقطع للممدوح بما هو ثابت له وما هو مقطوع له ودائم فيقول :-

طَوِيلِ النِّجَادِ رَفِيعِ العِمَا دِ يَحْمِى المُضَافَ ويُعْطِى الفَقِيرَا

جاءت جملتا الازدواج (طويل النجاد ـ رفيع العماد) اسميتين فالممدوح حمائل سيفه طويلة مما يترتب عليه طول القامة ويترتب عليه القوة والمهابة فى نفوس الآخرين ، والممدوح عمد خيمته رفيعة فهو سيد يتمتع بشرف السيادة فى قومه ، وطول القامة ثابت له وشرف السيادة ثابت له مقطوع به

وكما جاءت الجملة الاسمية الفنية المزدوجة لتثبت للممدوح الهيبة والسيادة فإنها تأتى بعد ذلك لتثبت طاعة الشاعر وقومه وولاءهما للممدوح وهو حقيق بهذه الطاعة لما تقدم له من صفات ومحاسن تجبر الشاعر وقومه على طاعته والولاء له والفداء له فيقول:

فَأَهْلِى فِدَاؤُكَ يَوْمَ الجِفَا ... رِ إِذْ تَرَكَ القَيْدُ خَطْوِى قَصِيرَا
وَأَهْلِى فِدَاؤُكَ عِنْدَ النِّزَالْ ... إِذَا كَانَ دَعْوَى الرِّجَالِ الكَرِيرَا

الأهل فداء للممدوح يوم الجفار ، وفداء له عند أى نزال ، فجمع له بين الماضى والمستقبل مع ثبات فى الموقف والأداء حققه الجملة الاسمية الفنية المزدوجة فى (أهلى فداؤك يوم الجفار ، وأهلى فداؤك عند النزال) ، وجاء الازدواج بإيقاعه المتوازن ليؤكد هذا الموقف المتوازن من الأهل يوم الجفار ، وموقفهم الذى سيكون عند أى نزال وقد امتد الإيقاع الرأسى ليشمل البيتين.

الفصل الثالث :
خصائص الإيقاع فى شعر الأعشى

اعتمد الأعشى اعتمادًا أساسيا على الإيقاع ومهارته فى توظيفه فى قصيدته.

ولم تأت فنون الإيقاع فى شعره حليةً أو زركشة تحقق إيقاعًا صوتيا منفصلاً عن معناه.

فقد جاءت الفنون الإيقاعية فى شعر الأعشى لتلعب دورها وتتفاعل مع بقية الفنون البلاغية للوصول بالمعنى إلى غايته التى يقصد إليها الفنان.

واتسم إيقاع الأعشى بأربع خصائص نعرض لها فيما يلى :-

أولاً : القوّة فى الأداء :

تميز الأعشى بقدرته على التأثير على المتلقى من خلال موسيقى الألفاظ. ولا نقصد بموسيقى الألفاظ هذا الأثر الإيقاعى فحسب ولكننا نرمى إلى ما هو أبعد من هذا.

فما نقصده من موسيقى الألفاظ هو تجاوب المتلقى مع ما يقوله الشاعر ومقدرة الشاعر ومهارته فى أن يجعل المتلقى أسيرًا لعمله الفنى ، يتابعه بحسه وفكره ومشاعره.

فالشعر ليس إيقاعًا صوتيا تنسجم معه الأذن وتستمتع به ، وإنّما هو مزيج من إيقاع وفكر وتصوير كلها عوامل تتفاعل بعضها مع بعض.

والفنان الأصيل هو الفنان الذى يجعل المتلقى يتجاوب معه من خلال توظيفه للعناصر السابقة وصهرها جميعًا فى بوتقة العمل الفنى.

وقد نجح الأعشى فى أن يجعل المتلقى يعايش شعره ، فالكثافة التى يتميز بها شعره تمهد لهذه المعايشة.

ولكن هل يكفى الإيقاع وحده ؟!

إن الأعشى لا يعتمد على هذا الإيقاع فحسب بل يأتى الفكر والمعنى متلاحمين بالإيقاع ، أى يكون المعنى عنده ممو سقًا ، وهذا ما جعل الأعشى ينال مكانة متميزة بين شعراء عصره كما تمثلت قوة الأداء عند الأعشى فى أنه يمهد للمتلقى قبل إصدار حكمه على الشيء ، فيجعل من الإقناع وسيلة لهذا الأمر ، وكل هذا لا يكون بمعزلٍ عن فنون الإيقاع.

فإذا أراد الأعشى ـ مثلاً ـ أن يصور قوة ناقته وضخامتها ، نجد أنه لا يدلف مباشرة إلى تصوير هذه القوة ، ولكنه يمهد لهذا الأمر بوصفه للصحراء الموحشة التى يسمع فيها عزيف الجن ، وبعد هذا يبدأ فى وصف الناقة بالقوة والجرأة والضخامة ، عندما يصبح ذهن المتلقى مُهيَّئًا لقبول هذه الأوصاف ومعايشتها معايشة تجعله مشدودًا للاستماع والاستمتاع بهذا العرض الشيق الذى يتميز بكثافة الإيقاع فجاءت غالبية هذه الأوصاف موقَّعة ، فلعب الإيقاع دوره فى تجسيد المعنى ، ومثل أحد أضلاع قوة الأداء الشعرى عند الأعشى الذى حرص على الإقناع والإمتاع من خلال وصفه للناقة.

يقول الأعشى :-

وَيَهْمَاء تَعْزِفُ جِنَّانُهَا ... مَنَاهِلُهَا أَجِنَاتٍ سُدُمْ [٤٥٦]

قَطَعْتُ بِرَسَّامَةٍ جَسْرةٍ ... عُذَافِرَةٍ كَالفَنِيقِ القَطِمْ [٤٥٧]

غَضُوبٍ مِنَ السَّوْطِ زَيَّافَةٍ ... إِذَا مَا ارْتَدَى بِالسَّرَابِ الأَكَمْ [٤٥٨]

كَتُومِ الرُّغَاءِ إِذَا هَجَّرَتْ ... وَكَانَتْ بَقِيَّةَ ذَوْدٍ كُتُمْ [٤٥٩]

تُفَرِّجُ لِلمَرْءِ مِنْ هَمِّهِ ... وَيَشْفَى عَلَيْهَا الفُؤَادُ السَّقِمْ

كما تمثلت قوة الأداء عند الأعشى من خلال تدرجه فى الوصف ، فالأعشى لا يقدم فكرته دفعة واحدة بل يتدرج بها شيئاً فشيئًا حتى يستتم له المعنى فهو ـ بالتالى ـ يستميل المتلقى شيئًا فشيئًا حتى يملك عليه جماع أمره ، وهذا التدرج فى الفكر يأتى مصحوبًا بالإيقاع المناسب له. فهو ـ عادة ـ ما يبدأ وصفه بالأوصاف الحسية ثم يتدرج بهذه الأوصاف ليصل بها إلى درجة معنوية فيمتزج بذلك الجانبان الحسى والمعنوى ، مما يكون له عظيم الأثر فى تجسيد المعنى.

([٤٥٦]) يهماء : عمياء مطموسة المسالك ، عزفت الجن : صوتت فى المغاوز آجنة : راكدة
سدم : سدم الماء تغير لطول عهده وطحلب ووقع فيه التراب وغيره حتى اندمن

([٤٥٧]) الرسيم : ضرب من العدو للإبل ، جسرة : ضخمة ، العذافرة : العظيم الشديد من الإبل
الفنيق : الفحل المكرم عند أهله لا يؤذى ولا يركب فحل قطم : فحل هائج

([٤٥٨]) زيافة : زاف البعير يزيف وهى سرعة فيها تمايل

([٤٥٩]) كتوم الرغاء : لا ترغو إذا ركبت لأنها مهذَّبة.

ثانيًا : الميل إلى الإيقاع الصرفى والجناس الناقص :-

ومن أبرز ما يميز الأعشى توظيفه للإيقاع الصرفى ويليه الجناس الناقص.

أولاً : الإيقاع الصرفى :- وهو أكثر الفنون كثافة فى شعر الأعشى سواء على المستوى الأفقى للبيت ، أو على المستوى الرّأسى للقصيدة.

وبلغت شواهد الإيقاع الصرفى على المستوى الأفقى خمسة وثمانين شاهدًا وعلى المستوى الرأسى عشرة ومئتى بيت.

بالإضافة إلى القصيدة رقم ١٨ [٤٦٠] فنهاية عجز جميع أبيات القصيدة جاء على وزن صرفى واحد على وزن فاعل.

ولذا فالأعشى يميل إلى استعمال الإيقاع الصرفى ميلاً كبيرًا على المستويين الأفقى والرّأسى.

والإيقاع الصرفى كما قلنا سابقًا [٤٦١] هو تماثل الوزن الصرفى لكلمتين أو أكثر ، وهذا فى حد ذاته يحقق إيقاعًا ناتجًا عن التماثل ، ثم يحقق نوعًا آخرًا من الإيقاع النفسى لدى المتلقى الناتج عن تحميل كلمات الإيقاع الصرفى لشحنات انفعالية متساوية.

وامتاز شعر الأعشى بعدم الاكتفاء بهذين الإيقاعين اللذين يحملهما الإيقاع الصرفى ، فهو يضيف إليهما شحنات إيقاعية لفنون إيقاعية أخرى فنجد عنده الإيقاع الصرفى المسجوع والإيقاع الصرفى المجنس جناسًا ناقصًا.

ولا يكتفى الأعشى بذلك كله ، فيأتى بالإيقاع الصرفى مسجوعًا ومجنسًا فى ذات الوقت ، وهذا هو الجديد فى شعر الأعشى ، ويترتب عن هذا كله كثافة إيقاعية ضخمة ، وصوت إيقاعى قوى عالٍ.[٤٦٢]

وقد وظّف الأعشى الإيقاع الصرفى فى اتجاهين :-

الاتجاه الأول : وهو الحصول على إيقاعٍ عالٍ مكثف وهذا ما يحققه الإيقاع الصرفى فالكلمتان الموقعتان إيقاعًا صرفيا ينتج الإيقاع فيهما عن تماثل الوزن الصرفى لهما ، بالإضافة إلى ما قد يحملانه من شحنات إيقاعية أخرى سواء كانتا مسجوعتين ، أو مجنستين، أو مسجوعتين مجنستين.

---

(٤٦٠) ديوان الأعشى مطلع القصيدة :

شاقتك من قتلة أطلالها — بالشطّ فالوتر إلى حاجرِ

(٤٦١) انظر الفصل الأول : فنون الإيقاعى بالكلمة – الإيقاع الصرفى ، ص ٧٥.

(٤٦٢) نفسه ، ص ٨٠ ، ٨١.

الاتجاه الثانى : وهو التوازن الناتج عن تماثل كلمتى الإيقاع الصرفى ، سواء كان توازنًا حسِّيّاً ، أو توازنًا معنويا ، وكل ذلك مرتبط بتجسيد المعنى لا ينفصل عنه بل يأتى ملازمًا مجسدًا له.

وقد أكثر الأعشى من استعمال الإيقاع الصرفى فى شعر المدح ولا عجب فى ذلك فالمدح من أهم الأغراض التى تحدث عنها الشاعر فالأعشى شاعر مديح من الدرجة الأولى.

فإذا كان لكل فنان موقف من الحياة وهذا الموقف هو الذى يحدد اتجاهات فنه والاتجاه هو الذى يحدد العناصر الفنية المناسبة له.

والأعشى رجل عاش لنفسه ومتعته ولذته بالإضافة إلى واجبه تجاه قبيلته فى الدفاع عنها ونصرتها.

فالرجل حياته حياة خمر ولهو ونساء ، ولذلك فحياة الشاعر حياة صاخبة حياة تضج بالحركة والحيوية مليئة بالسفر والترحال. والأعشى وسط كل هذا يسعى للحصول على متعته واقتناص أوقات اللهو والشراب له ولرفاقه فهو بحاجة دائمة للمال والمال الكثير لتحقيق متعته ولهوه ولذلك فقد لجأ إلى سادة العرب يمدحهم وينال عطاياهم.

يقول د / محمد حسين : " كانت كل هذه الخصال خليقة أن تجعل الأعشى فى حاجة دائمة إلى المال. فراح يطوف بلاد العرب بين الشام والعراق واليمن قاصدًا الملوك والأشراف يمدحهم وينال عطاءهم. ولم يكن يجتمع إليه قدر من المال حتى يستنزفه فى لذته ولذة من يجتمع إليه من صحبه ورفاقه ، ثم يعاود الرحلة فى سبيل الحصول على مال جديد ، ينفقه فى لذة جديدة. " [٤٦٣]

لذلك فإن نسبة كبيرة من شعر الأعشى جاء فى المدح فجاء ما يقرب من ثلث شعره فى المدح وهى نسبة طبيعية بالنسبة لحياة الرجل وموقفه من الحياة.

وقد وفَّر الأعشى لمقطع المدح كل ما يلزمه من إيقاع يستميل به الممدوح لنيل أكبر قدر ممكن من الأموال.

---

[٤٦٣] د / محمد محمد حسين ، ديوان الأعشى الكبير ، المقدمة ص.

ولذا فقد استغل الأعشى الأثر الإيقاعى فى النفس بالإضافة إلى تعلق الأذن العربية بالإيقاع.

والأثر الذى يحدثه الإيقاع فى نفس المتلقى قد أشار إليه القدماء فيقول أبو هلال العسكرى : " إن من فضل الشعر على النثر أن الألحان التى هى أهنأ اللذات إذا سمعها ذوو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة لا يتهيأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر. فهو لهم بمنزلة المادة القابلة لصورها الشريفة.

ولذلك فقد جاء الإيقاع الصرفى بنسبة كبيرة فى شعر المدح. وهى نسبة بلغت ٣٥.٣ % من شواهد الإيقاع الصرفى فى شعر الأعشى.

كما يلجأ الأعشى إلى الإيقاع الصرفى فى تغزُّله وبخاصة فى الأبيات التى تصور حركة محبوبته أو محبوباته ، وهى حركة كثيراً ما يصفها الأعشى بالتوازن ولذا فهو يجد فى الإيقاع الصرفى مأربه لبيان هذا التوازن.

كما لجأ الأعشى للإيقاع الصرفى عند تصوير أوصاف المحبوبة ، فجاءت الكلمات المعبرة عن هذه الأوصاف موقعة إيقاعاً صرفياً.

(٢) فن الجناس الناقص :-

وهو ثانى الفنون كثافة بعد الإيقاع الصرفى ، وقد بلغت أبيات الجناس الناقص على المستوى الأفقى للبيت ٦١ بيتاً وعلى المستوى الرأسى للقصيدة ٨٨ شاهداً.

والجناس الناقص يعتمد عليه الأعشى فى إثارة ذهن المتلقى بالإضافة إلى الإيقاع الصوتى الناتج عنه.

وكما قلنا إن الأعشى شاعر مديح من الدرجة الأولى وكما كان الإيقاع الصرفى من الفنون التى جاءت بكثرة فى مقطع المدح ، فقد جاءت نسبة كبيرة من شواهد الجناس الناقص فى مقطع المدح وهى نسبة بلغت ٣١ % من أبيات الجناس الناقص.

وقد وظّف الأعشى الجناس الناقص توظيفاً جيداً فالإثارة الذهنية الناتجة عن الجناس الناقص يحتاجها مقطع المدح.

فالشاعر يحاول أن يستميل الممدوح لديه فيجعل من الإيقاع وسيلة لذلك وهذا يحققه الإيقاع الناتج عن إيقاع الجناس الناقص وعن طريق إثارة الذهن التى يحققها اختلاف المعنى وتشابه اللفظ مما يجعل الممدوح متعلقاً بالقصيدة وبأبياتها حتى آخرها.

ولذلك فإنّ وجود الجناس الناقص فى مقطع المدح لم يأتِ صدفة ولكن الشاعر قصد إليه قصداً.

والأعشى يعتمد على إثارة ذهن المتلقى فى اختلاف المعنى بين الكلمتين المتجانستين وتصل قمة الإثارة عندما تتسع الفجوة بين الكلمتين المتجانستين فتصل إلى حد التناقض ، جمال الطباق الموقع.

فتصل هذه الإثارة إلى المتلقى مموسقة بالدرجة التى تحقق له المتعة التى تهيئه لمعايشة النص من تراكيب وصور وإيقاع ، فنبدأ بالجناس الناقص وننتهى عند البلاغة كلها ممتزجة عناصر ، لا فصل ولا انفصال بين فنونها المختلفة من تراكيب وصور فنية وإيقاع.

ثالثاً : تلاحم الإيقاع مع المضمون :-

ومن خصائص الإيقاع التى ينبغى الإشارة إليها قدرة الأعشى على المزج بين المعنى والإيقاع.

فقد جاء الإيقاع عند الأعشى ممتزجا بالمعنى ملتحما به ، فلم يكن الإيقاع عنده زينة ، أو حلية أو محسنا بديعيا يضاف إلى اللفظ بهدف تزيينه.

فالإيقاع عند الأعشى لا ينفصل عن المضمون ، فتأتى الكلمتان الموقعتان معبرتين عن مضمون البيت كما فى قوله :

وَغَرِيبَةٍ تَأْتِى المُلُوكَ حَكِيمةٍ   قَدْ قُلْتُها لِيُقَالَ مَنْ ذَا قَالَهَا

فالإيقاع الصرفى واقع بين (غريبة - حكيمة) وهما فى تصريف واحد على وزن (فعيلة) ، وقد امتزج المعنى فيهما بالإيقاع ، فالغريبة هى قصيدة الأعشى والحكيمة هى قصيدته أيضا ، وبين الغرابة والحكمة تظهر مقدرة الشاعر فى نسج قصائده ، فهى تدهش سامعها لغرابتها ولحكمتها حتى تجعل سامعها يقول : من قائل هذه القصيدة الغريبة الحكيمة ؟

وقوله :

وَعَسِيرٍ مِنَ النَّوَاعِجِ أَدْمَا   ءَ مَرُوحٍ بَعْدَ الكَلالِ رَجُوفِ

فالإيقاع الصرفى بين (مروح - رجوف) فهما على وزن فعول ، والناقة المروح هى النشيطة ، والرجوف هى الناقة التى يهتز فوقها الرجل لنشاطها ، لذا جاءت كلمة الإيقاع الثانية " رجوف " نتيجة لكلمة الإيقاع الأولى " مروح " ، فعانق

المعنى الإيقاع وساعد طول الفاصلين فى تصوير مدى تحمل الناقة للتعب وحفاظها على نشاطها وحيويتها.

إن ما سبق عبارة عن نماذج وصور لهذا التلاحم بين المعنى والإيقاع ، وفى الفصلين المخصصين لهما تفصيل أكثر لهذا الأمر.

فهذا الامتزاج والتلاحم اعتمد أساسا على تفاعل فنون البلاغة مع بعضها بعضا.

رابعا : تجسيد الصورة :

إن جانب تجسيد الصورة مع جانب تلاحم الإيقاع مع المعنى ، ومع الإيقاع نفسه قد أغلقوا دائرة البلاغة بأضلاعها الثلاثة.

واعتمد الأعشى فى تجسيد الصورة على فنون الإيقاع من خلال دوائر إيقاعية ، تضيق وتتسع تبعا للمعنى المراد التعبير عنه.

ففى القصيدة رقم (١٨) والتى عرضنا لها من قبل فى تحليلنا لإيقاع الكلمة فى شعر الأعشى ، وجدنا أن القصيدة عبارة عن منافرة بين عامر بن الطفيل ، وعلقمة بن علاثة ، ووجدنا أن الأعشى بنى قصيدته على الموازنة فى جميع أغراض القصيدة من غزل ومدح وهجاء وفخر.

وتبدأ هذه الموازنة بدوائر إيقاعية تتسع شيئا فشيئا ، فننتقل من دائرة ضيقة إلى دائرة أوسع فأوسع. [٤٦٤]

وإذا كانت الدوائر الإيقاعية فى القصيدة السابقة تبدأ ضيقة ثم تتسع فإن هذه الدوائر قد تأتى متسعة عامة تتبعها دوائر ضيقة تحمل صورًا جزئية تفسر الصورة العامة.

ولنتأمل هذا المقطع فى مدح الأسود بن المنذر :

---

[٤٦٤] انظر تحليل الإيقاع بالكلمة فى القصيدة رقم (١٨) ، ص ١٨٠ وما بعدها من البحث.

هُوَ دَانَ الرِّبَابَ إِذْ كَرِهُوا الـ ... دِّينَ دِرَاكًا بِغَزْوَةٍ وصِيَالِ
ثُمَ أَسْقَاهُمْ عَلَى نَفَدِ العَيْـ ... شِ فَأَرْوَى ذَنُوبَ رِفْدٍ مُحَالِ[٤٦٥]
فَخْمَةً يَلْجَأُ المُضَافَ إِلَيْهَا ... وَرِعَالاً مَوْصُولَةً بِرِعَالِ[٤٦٦]
تُخْرِجُ الشَّيْخَ مِنْ بَنِيهِ وتُلْوِى ... بِلَبُونِ المِعْزَابَةِ المِعْزَالِ
ثُمَ دَانَتْ بَعْدُ الرِبَابُ وكَانَتْ ... كَعَذَابٍ عَقُوبَةُ الأَقْوَالِ[٤٦٧]
عَنْ تَمَنٍّ وَطُولِ حَبْسٍ وَتَجْمِيـ ... عِ شَتَاتٍ وَرِحْلَةٍ وَاحْتِمَالِ

يتناول هذا المقطع انتصار ممدوح الشاعر " الأسود بن المنذر " على قبيلة الرباب ، ودخولها فى طاعته.

لذا فهناك منتصر يتميز بالشجاعة والقوة ، وهناك منهزم من أهم سماته الخضوع لسيطرة المنتصر.

وجاءت فنون الإيقاع موظفة لأداء هذا المعنى من خلال الدوائر الإيقاعية وبدأ الأعشى هذه الدوائر بدائرة إيقاعية متسعة تسجل انتصار الأسود على قبيلة الرباب فيقول:

هُوَ دَانَ الرِّبَابَ إِذْ كَرِهُوا الـ ... دِّينَ دِرَاكًا بِغَزْوَةٍ وصِيَالِ

فالإيقاع الصرفى بين (دراك ، وصيال) يوضح قوة الممدوح وإصراره على دخول الرباب فى طاعته والإيقاع الصرفى من سماته التوازن ، فإذا كان (الدراك) هو التلاحق والتتابع فى عزوة ، و (الصيال) هو الانتصار والفوز فهذا دليل على قوة الممدوح ، فالدراك والصيال كلاهما متساويان فى المقدار ، فبقدر تتابع المعارك وتلاحقها يأتى الانتصار والفوز.

---

[٤٦٥] ذنوب : الدلو المملوء بالماء.

[٤٦٦] فخمة : كتيبة.

[٤٦٧] الأقوال : الملوك.

وبعد أن تبدأ الدائرة بهذا الاتساع لتشمل خبر انتصار الأسود على الرباب تضيق الدائرة بعد ذلك عن طريق عدد من الصور الجزئية المتتابعة ، والتى تفسر هذا النص فيقول :

ثُمَ أَسْقَاهُمْ عَلَى نَفَدِ العَيْـ   شِ فَأَرْوَى ذَنُوبَ رِفْدٍ مُحَالِ

فالجناس الناقص بين (نفد ـ رفد) يرسم صورة من صور هذه المعارك والممدوح يسقى أعداءه من كأس المنايا ، فطرف الجناس (نفد) فناء وموت وهزيمة محققة للأعداء ، والطرف الآخر (رفد) عذاب وكأس موت وانتصار للممدوح على الأعداء.

ويواصل الشاعر صوره الجزئية الموقعة فيقول :

فَخْمَةً يَلْجَأُ المُضَافَ إِلَيْهَا   وَرِعَالاً مَوْصُولَةً بِرِعَالِ
تُخْرِجُ الشَّيْخَ مِنْ بَنِيهِ وتُلْوِى   بِلَبُونِ المِعْزَابَةِ المِعْزَالِ

يحدثنا الشاعر هنا عن صورة لكتيبة الممدوح الضخمة التى يلجأ إليها المستجير المحاط بالمعركة راجيا حماية الأسود ، وتنبثق من هذه الصورة صورة أخرى للشيخ الذى يذهل عن بنيه وتشرد إبله ويعتزل راعيها.

ويأتى الجناس الناقص بين (المعزابة ـ المعزال) ليصور حال التشرد التى أصابت الجميع ممن هم فى طريق هذه الكتيبة الضخمة ، وصورة الابتعاد بالإبل فى أطراف الصحراء ، وصورة اعتزال الراعى للناس تظهران مدى الخوف من قوة هذه الكتيبة.

وقد أظهرت الصور الجزئية السابقة مدى قوة الممدوح ، وجاءت تدعم الصورة العامة لتوضح أن هذا النصر لم يكن عشوائيا ، ولكنه جاء نتيجة لقوة هذا الممدوح وشجاعته التى جعلت قبيلة الرباب تدخل فى طاعته.

ثم يفاجئنا الأعشى بإغلاقه لهذه الدوائر الإيقاعية بدائرة متسعة ، وينتهى فيها من حيث بدأ فيقول :

ثُمَ دَانَتْ بَعْدُ الربَابُ وكَانَتْ كَعَذَابٍ عَقُوبَةُ الأقْوَالِ
عَنْ تَمَنٍّ وَطُولِ حَبْسٍ وَتَجْمِيـ ـعِ شَتَاتٍ وَرِحْلَةٍ وَاحْتِمَالِ

يبدو أن الأعشى معجب بتسجيل هذا الانتصار مغرم بذكره فيغلق دوائره الإيقاعية بهذه الدائرة المتسعة ، والتى تشبه بداية هذه الأبيات فكأنها إعادة لها ولكن فى تكثيف إيقاعى رشيق.

فيبدأ الأعشى هذه الدائرة بالجناس الناقص المسجوع والموقع إيقاعا صرفيا بين دانت ـ كانت فـ(دانت) تعبر عن خضوع الرباب ، وكانت عقوبة الملوك وعقوبة الممدوح لهم ، وعقوبة الممدوح سبب فى خضوع الرباب.

والإيقاع الصرفى بين الكلمتين يوضح أثر العقوبة ، فبقدر العقوبة (كانت) جاءت النتيجة دانت

والشاعر يقدم (دانت) النتيجة فهو مغرم بها يريد تسجيلها ، ويجد فى ذكرها متعة يفوقها متعة الاستماع إليها من جانب الممدوح فيجزل العطاء له.

ثم يأتى الازدواج فى البيت الثانى (عن تمن ـ طول حبس) تعليلا لأهمية هذا الانتصار على قبيلة الرباب لأنه جاء بعد طول تمن واستعداد لملاقاة الأسود ، فالأعشى لا يمدح الأسود لانتصاره على قبيلة ضعيفة ، ولكن المدح يجود إذا كانت القبيلة تتمنى اللقاء والمواجهة فى كامل استعدادها لملاقاة الأسود بن المنذر.

وتأتى الأبيات التالية لتسير على النهج ذاته ، فتبدأ بدائرة متسعة تسجل انتصار الشاعر على قبيلتى دودان وذبيان ، ثم تتوالى بعد ذلك الصور الجزئية فى دوائر إيقاعية أقل اتساعا فيقول الأعشى :

مِنْ نَوَاصِيَ دُودَانَ إذْ كَرِهُوا الـ بَأسَ وَذُبْيَانَ والهِجَانَ الغَوَالِى

جاءت الكلمات (دودان ـ ذبيان ـ هجان) مسجوعة محققة إيقاعا عاليا يتناسب مع انتصار الممدوح على القبيلتين.

فالممدوح فى هذين البيتين ملك نواصى القبيلتين وانتصر عليهما ، لذلك فالدائرة الإيقاعية متسعة.

ثم تتوالى الصور الجزئية بعد ذلك فى دوائر إيقاعية ضيقة فيقول الأعشى:

ثُمَ وَصَّلَتْ صِرَّةً بِرَبِيعِ حِينَ صَرَّفَتْ حَالَةً عِنْ حَالِى

فالازدواج بين (ثم وصلت ـ حين صرفت) يعكس مدى قوة الممدوح الذى وصل الشتاء بالربيع فى حربهم ، حتى غير حالهم من حال إلى حال ، وقد حملت جملتا الازدواج الفعل ورد الفعل ، فبقدر اتصال الحرب كانت تغير حالهم من حال إلى حال.

ثم يعرض لصورة جنديين من جنود الممدوح كانا فقيرين قبل حرب الممدوح للأعداء ، فصارا بعد ذلك من الأغنياء دلالة على كثرة ما غنموه فى المعركة فيقول :

وَشَرِيكَيْنِ فى كَثِيرٍ مِنَ المَا لِ وَكَانَا مُحَالِفِىْ إقْلالِ

فجاءت الفاصلة المسجوعة (المال ـ إقلال) لتلخص حالى الجنديين فالمال صار كثيرا بعد المعركة والإقلال كان قبل المعركة أى أن الممدوح كان سببا فى ثرائهما ، وهذا الثراء يمثل كثرة الغنائم التى حصل عليها الممدوح. من العرض السابق نتبين أن الأعشى وظف الإيقاع فى قصيدته توظيفا جيدا ، فلم يأت عشوائيا أو حلية ، ولكنه جاء موظفا ليجسد المعنى المراد.

مما سبق يحق لنا أن نطلق على الأعشى صناجة العرب.

النتائج:

كانت قضية الانتحال من القضايا التى أثيرت حول شعر الأعشى ، وقد أثارها الدكتور / شوقى ضيف فى كتابه ـ تاريخ الأدب العربى ـ العصر الجاهلى - فأشار إلى أن الكثير مما ورد فى ديوان الأعشى الكبير ـ تحقيق الدكتور / محمد محمد حسين ـ ليس له ، ولم يُبقِ له سوى ثمانمئة وستة وستين بيتًا من مجموع ألفين وثلاثمئة وستة وعشرين بيتًا.

وقد تعرضت لهذه القضية فى بحثى من خلال منهج فنى يعتمد ـأساسًا ـ على أسلوب الشاعر الذى اتضح من خلال دراستى للشعر الموثوق الذى لا خلاف عليه.

وكانت الصورة النهائية لشعر الأعشى الموثوق كالآتى :-

عدد القصائد	عدد الأبيات	عدد القطع	عدد الأبيات	المجموع
٤٢ قصيدة	١٧٠٨ بيتًا	٨ قطع	٥٩ بيتًا	١٧٦٧ بيتًا

وكانت الصورة النهائية للشعر المنتحل كالآتى :-

عدد القصائد	عدد الأبيات	عدد القطع	عدد الأبيات	المجموع
١٢ قصيدة	٤٦١ بيتًا	٢٠ قطعة	٩٤ بيتًا	٥٥٥ بيتًا

جاء الإيقاع فى شعر الأعشى ملازمًا للمعنى ، مجسدًا له ، فلم يكن مجرد حلية أو زينة أو مجنسًا بديعياً كما يزعم أصحاب المدرسة التقليدية فى البلاغة.

وكما رأينا - سابقًا ـ كيف أسهمت الكلمتان الموقعتان أو الجملتان الموقعتان فى تجسيد المعنى وتصويره فاختيار الشاعر للمعنى موقعًا له دلالته التى تسهم فى تجسيده وتصويره بخلاف إذا لم يأتِ موقعًا.

اعتمد الأعشى على الإيقاع اعتمادًا كبيرًا خاصة فى شعر المدح ويوضح ذلك الجدول التالى :-

الفن البلاغى	عدد الأبيات فى شعر المدح	النسبة المئوية
الإيقاع الصرفى	٣٠	٣٥.٣ %
الفاصلة المسجوعة	٢٥	٣٤.٥ %
الجناس الناقص	١٩	٣١.٣ %
الازدواج	١٧	٥٦.٦ %
الطباق الموقع	٩	٣٣.٣ %

فالجدول السابق يظهر الكثافة العددية للفنون الإيقاعية فى شعر المدح عند الأعشى ، وهذا شىء متوقع لأن الأعشى عاش لمديح السادة والأشراف ، من أجل الحصول على المال الذى ينفقه على ملذاته ، ولذا فإنه يلجأ إلى الإيقاع موظفًا للأثر النفسى الذى يتحقق لدى ممدوحيه ـ جانيًا من وراء ذلك العطاء الجزيل ـ ، ويتحقق لدى المتلقين لشعره مما يحقق لشعره الذيوع والانتشار.

ويؤكد قولنا هذا أن أكثر من نصف شواهد الازدواج البالغ ٥٦.٦ % جاء فى شعر المدح ، ففن الازدواج يحقق الإيقاع بالجملة ، وهو إيقاع أكثر اكتمالاً من إيقاع الكلمة ، فيتحقق معه الوفاء بالمعنى والإيقاع بصورة أكبر.

بلغ توظيف الإيقاع فى شعر الأعشى درجة كبيرة من النضج ، خاصة فى استخدامه الدوائر الإيقاعية ، فتأتى هذه الدوائر ضيقة ثم تتسع شيئًا فشيئًا أو تأتى هذه الدوائر متسعة ثم تضيق شيئًا فشيئًا ، ثم تختم بدائرة متسعة.

وهذا النوع من التوظيف الإيقاعى يعكس وعى الأعشى وإدراكه لأهمية الإيقاع وتوظيفه فى تجسيد المعنى ، وفى ذلك تجسيد جديد للصورة مع جانب تلاحم المعنى فى الشعر الجاهلى.

مال الأعشى بدرجة كبيرة إلى توظيف الإيقاع الصرفى والجناس الناقص ومنبع ذلك حرص الأعشى على الإيقاع المتوازن ـ غالبًا ـ الذى يحققه الإيقاع الصرفى والناتج عن تماثل البنية الصرفية للكلمتين الموقعتين وحرصه فى الوقت ذاته على الإثارة الذهنية التى يحققها الجناس الناقص ، والناتجة عن تشابه اللفظين فى حروفهما ،

واختلاف المعنى بينهما ، فتتحقق المتعة للعقل والأذن فى الوقت ذاته ، مما يكون له أكبر الأثر فى نفس المتلقى.

قدرة الأعشى على توظيف الإيقاع مع غيره من الفنون البلاغية : التراكيب والصور الفنية. وذلك ما يؤكد قولنا بأن الفنون البلاغية لا تنفصل عن بعضها فلم يأت الإيقاع بمعزل عن التراكيب البديعية أو الصور الفنية ، بل جاء مؤثرًا فيها متأثرًا بها ، متلاحمًا معها فى نسيج متماسك قاعدته التراكيب التا ينبثق منها الصور الفنية والإيقاع ، فتكون البلاغة بفنونها أشبه بمثلث قاعدته التراكيب وضلعاه الصور الفنية والإيقاع.

لم يكن التشبيه الفن الأثير لدى الأعشى ، ولذلك لم تأتِ براعته فى التشبيه على مستوى براعته فى الإيقاع حيث جاءت معظم تشبيهاته مكررة لا حرارة ولا جدَّة فيها ، وهذا ما أشرت إليه فى موضعه من البحث.

من كل ما سبق نتبين أن الأعشى استحق أن يطلق عليه صناجة العرب وأنه أحد شعراء الإيقاع المعدودين فى الأدب العربى.

يصور ضخامة المحبوبة من خلال إيقاع الحركة بين الوقوف والجلوس ، فهى جريدة نخل عندما تقف ، وكومة رمل عندما تجلس ، وجاء الطباق موقعا لينسجم إيقاع السجع مع إيقاع الحركة المصاحبة لتصوير ضخامة المحبوبة.

جاء الطباق الموقع فى هذا البيت بين (ناءٍ و دانٍ) وهما موقعان إيقاعًا صرفيا ، وبين محبول و محتبل فالشاعر يصور حالة الشدّ والجذب التى يعانيها هو ورفاقه بسبب فشلهم فى الحب ، وجاء الطباق ليصور هذه الحالة فيعانى الواحد منهم من القرب ، والبعد فى حال واحدة ، فمن يحبه بعيد عنه، ومَنْ لا يحبه قريب منه ، فهو صائد ومصيد فى حال واحدة ، وجاء الطباق موقعًا ليصاحب الحركة ما بين البعد والقرب والشد والجذب. إلى غير ذلك. (٤٦٨)

(ب) طباق ـ إيقاع صرفى :

وهو أكثر أنواع الطباق الموقع ذيوعاً فى شعر الأعشى فأحصيت له أربعة عشر شاهداً وهذا النوع يتميز بالتوازن الذى اجتمع له من الطباق وما يتميز من توازن ، والتوازن الناتج عن تماثل الإيقاع الصرفى فالتوازن هنا معنوى وحسى.

---

(٤٦٨) ديوان الأعشى ، (الأوتار – الواتر) ١٨ / ١٥ ، (موتها – حياتها) ١٠ / ٢٠.

ومن ذلك قوله :

نَهَيْتُكُمْ عَنْ جَهْلِكُم وَنَصَرْتُكُمْ   عَلَى ظُلْمِكُمْ والحَازِم الرَّأىَ أَشْفَقُ

فالطباق الموقع (نهيتكم ـ نصرتكم) فالشاعر ينهى وفى الوقت ذاته ينصر وواضح ما بين المنع والنصر من توازن وما بين الجهل والتعرض للظلم من توازن ، وجاء الإيقاع ليجسد هذا التوازن عن تكرار النغمة التى حققها الإيقاع الصرفى.

ومن ذلك قوله مادحًا :

فَأَقْلَلْتَ   قَوْمًا   وَأَعْمَرْتَهُم   وَأَخْرَبْتَ مِنْ أَرْضِ قَوْمٍ دِيَارَا

الشاعر يمدح ويجعل من الطباق ركيزة لهذا المدح فهو يمدح ممدوحه بالقوة والقدرة على الثواب والعقاب وجاءت كلمتا الإيقاع (أقللت ـ أعمرت) لتجسيد هذا المعنى فأقللت : أى رفعت من شأنهم ، وأخربت : أى أهلكت ووضعت من شأن القوم الآخرين.

والتوازن الذى حققه تماثل الإيقاع الصرفى والطباق يتجاوب مع الموقف فقوة الممدوح محكومة بالتوازن بين العطاء والمنع.

توظيف الطباق الموقع فى شعر الأعشى :

والتوظيف يمنح الفنان المقدرة على الإبداع من خلال امتزاج الفنون البلاغية بعضها ببعض وانصهارها فى نسيج واحد متماسك ألا وهو العمل الفنى.

وأقول ثانية : إن البلاغة لا تنفصل فنونها ولكن تتكامل وتتفاعل فيما بينها لخدمة العمل الفنى ووظيفة البلاغى هو أن يبين هذا التفاعل والجمال الناتج عنه.

ومن هنا أدرس توظيف الطباق الموقع فى شعر الأعشى مع التراكيب والصور الفنية.

أولاً : التراكيب والطباق الموقع :

التراكيب هى الأساس الذى ينبثق منه الإيقاع والصور الفنية أو قل هى الصياغة اللغوية التى تكون الشعر.

والمراد من توظيف الطباق الموقّع مع التراكيب هو بيان تفاعل الطباق الموقع مع التراكيب وبيان ما أفاده الطباق الموقع للتركيب أو لماذا لجأ الشاعر للطباق الموقع مع الاستفهام ـ مثلا ـ ؟ وهل سيتغير المعنى بغير الطباق الموقع ؟

أعتقد أن الإجابة على مثل هذه الأسئلة تسهم بشكل كبير فى إظهار جمال العمل الفنى وهذا غاية ما أسعى إليه.

(أ) الطباق الموقع ـ الكلمة :

جاءت الكلمتان المتطابقتان فى شعر الأعشى فى أحوال متعددة فقد تكونان معرَّفتين أو منكَّرتين أو أحد الكلمتين معرفة والأخرى نكرة.

الكلمتان معرَّفتان :

إذا كان التعريف يمنح الكلمة تخصيصًا ، ويحد من خيال المتلقى إلا أنه يسهم فى كشف إبهام الكلمة ، وقد يمنح التعريف الكلمات خصائص أخرى تتضح من خلال السياق

يقول الأعشى مفتخرًا بحسن منطقه وإقناعه :

قَدْ قُلْتُ قَوْلاً فَقَضَى بَيْنَكُم وَاعْتَرَفَ المَنْفُورُ للنَّافِرِ[469]

الطباق الموقع جاء بين (المنفور ـ النافر) ، فالكلمتان متضادتان مسجوعتان ، وجاء بهما الفنان معرفتين لإزالة الإبهام الذى قد يلحق بالمنفور والنافر ، وإزالة هذا الإبهام ضرورةٌ فرضها السياق ، فهناك اعتراف فوجب معرفة صاحب الاعتراف ، وإزالة الإبهام عنه ، والكلمتان موقعتان لمناسبة نغمة الفخر المصاحبة للسياق.

ومثل ذلك قوله :-

يَجْمَعُ خَضْرَاءَ لَهَا سَوْرَةٌ تَعْصِفُ بالدَّارِعِ والحَاسِرِ[470]

فالطباق الموقع بين (الدارع ـ الحاسر) وهما موقعتان إيقاعاً صرفيًّا وجاءتا معرفتين.

---

[469] المنفور : المغلوب فى المنافرة النافر : الغالب فيها

[470] خضراء : كتيبة يعلوها الحديد ، سورة الشيء : حدته وشدته ، الحاسر : العارى الذى لا درع له

وقد يفيد التعريف التعظيم والذى يحدد هذا هو السياق الذى وردت فيه الكلمتان المتطابقتان ومن ذلك قوله :

عَلْقَمُ لا لَسْتَ إلى عَامِرِ النَّاقِضِ الأَوْتَارَ والوَاتِرِ[٤٧١]

الشاعر يهجو علقمة من خلال فخره بـ (عامر بن الطفيل) ولجأ إلى الطباق الموقع للوصول بمعناه إلى أقصى غاياته فممدوحه يأخذ ثأره من العدو بينما العدو لا يستطيع أن ينتقم منه والتعريف بالـ العهدية فيه تعظيم لشأن هذا الممدوح.

إلى غير ذلك.[٤٧٢]

الكلمتان مُنَكَّرَتَان :

ولم أحص للأعشى سوى بيتين ، والتنكير يمنح للمتلقى حدودًا لا نهائية للتخيل ويمنح الفنان حرية فى التعبير عمّا يجيش بداخله من مشاعر وانفعالات ومن ذلك قول الأعشى :-

حَوْلِى ذَوُو الأَكَالِ مِنْ وَائِلِ كَاللَّيْلِ مِنْ بَادٍ وَمِنْ حَاضِرِ[٤٧٣]

الطباق الموقع بين (باد ـ حاضر) فالكلمتان موقعتان إيقاعًا صرفيا والطباق بينهما يجسد المعنى ، فالشاعر يفخر بسادة قبيلته ، وكيف يقفون بجانبه ويلتفون حوله ، وهم منتشرون فى كل مكان فيأتون إليه من البادية والحاضرة وتشبيههم بالليل فيه تجسيد للمعنى ، وهو الانتشار ، وجاء التنكير ليمنح المتلقى الفرصة لتخيل هذا الحشد الذى التف حول الشاعر من كلّ مكان.

ومن ذلك قوله :-

فَكُلُّنَا مُغْرَمٌ يَهْذِى بِصَاحِبِهِ نَاءٍ وَدَانٍ وَمَحْبُولٌ وَمُحْتَبِلُ

جاء الطباق الموقع بين (ناءٍ ـ دانٍ) مجسدًا المعنى مصورًا له وهما موقعتان إيقاعًا صرفيا ، فالقرب المتمثل فى (دان) ، والبعد المتمثل فى (ناء) هما محور

---

[٤٧١] الأوتار : جمع وتر وهو الثأر الواتر : الغالب الذى يترك ثأره فى الأعداء

[٤٧٢] انظر ديوان الأعشى(عسيب القيام – كثيب القعود)٢١/ ٥،(موتها – حياتها)٢٠/١٠ ،(صفر الوشاح – ملء الدرع) ٦ / ٨.

[٤٧٣] الآكال : قطائع كانت تطعمها الأمراء للأشراف باد : ساكن البادية حاضر : ساكن الحضر

الصراع الذى يدور بين الدانى والنائى ، وعلى المتلقى أن يتخيل مقدار هذا القرب ، وذاك البعد فى علاقة الحب التى يصورها الشاعر.

(ب) الطباق الموقع ـ الجملة :

١) جملة الشرط والطباق الموقع :

وجملة الشرط من أكثر الجمل مجيئاً مع الطباق الموقع ، وجملة الشرط تمثل الفعل ورد الفعل فبقدر الفعل يأتى رد الفعل ممَّا يمثل حسما يقتضيه المعنى والسياق ومن ذلك قول الأعشى مادحًا :

رَبّى كَرِيمٌ لا يُكَدِّرُ نِعْمَةً   وَإِذَا يُنَاشَد بِالمَهَارِقِ أَنْشَدَا

فالطباق الموقع بين (يناشد ـ أنشدا) وجاءت الكلمتان الموقعتان فى جملة الشرط ومثلت الكلمتان عنصرى الحسم فى الجملة ، فإحداهما جاءت فعلاً للشرط (يناشد) والثانية جاءت جوابًا للشرط (رد فعل) ـ (أنشد) ، والشاعر يحسم قضية كرم ممدوحه فيأتى بالجواب والعطاء مساويًا للطلب والسؤال ولعب الإيقاع دوره فى بيان هذا الحسم وهو ما يناسب مقام المدح ووضح التوازن الذى حققه الطباق بين (يناشد ـ أنشد) فالممدوح بقدر ما يُطالب يُعطى.

وقد تأتى إحدى الكلمتين الموقعتين داخلة فى جملة الشرط كقوله :

فَلَمَّا أَتَانَا بُعَيْدَ الكَرَى   سَجَدْنَا لَهُ ورَفَعْنَا عَمَارَا

فالإيقاع بين (سجدنا ـ رفعنا) والسجود خفض للجبين ووضعه على الأرض تعظيماً ، ورفعنا المراد بها رفع الأيدى للدعاء للممدوح.

٢) جملة النداء والطباق الموقع :

يلجأ الأعشى إلى النداء للتعبير عن انفعالاته ، فهو ليس نداءً على سبيل الحقيقة ، بل هو نداء تجاوز المعنى الحقيقى إلى المعنى المحمَّل بانفعالات الشاعر ، فهذا نداء يحمل معنى الفخر فى قوله :

أَبَا مِسْمَعٍ إِنِّى امْرُؤٌ مِنْ قَبِيلَةٍ   بَنَى لِى مَجْدًا مَوْتُهَا وَحَيَاتُهَا

يقول الشاعر أن أحياء القبيلة كأمواتها مصدر فخر لى ، وجاءت كلمتا الإيقاع (موتها ـ حياتها) مجسدتين لهذا المعنى ، وجاء النداء موقعا ليكون أكثر التصاقاً بالأذن أعمق تأثيرًا فى المتلقين.

وقد يحمل النداء معنى الهجاء فى قوله :

عَلْقَمُ لا تَسْفَه وَلا تَجْعَلَن   عِرْضَكَ لِلْوَارِدِ والصَّادِرِ

جاء الطباق الموقع بين (الوارد ـ الصادر) والكلمتان موقعتان إيقاعًا صرفيا ، فالأعشى لا ينادى علقمة بل يسخر منه ، وحذف أداة النداء إمعانًا فى السخرية ، والتقليل من شأنه ، وجاء السياق ليعبر عن هذا عندما وصفه بالسفاهة والمفارقة بين (الوارد ـ الصادر) تصل بالمعنى إلى أقصى غاياته ، وجاء أسلوب النداء موقعا ليصل إلى قلوب سامعيه ، ويقع فى آذانهم موقعا يجعلهم لا ينسونه.

ثانيا : الطباق الموقع والصورة الفنية :

الطباق الموقع والتشبيه :

وجاءت الكلمتان الموقعتان داخلتين فى المشبه به فى قوله :-

عَسِيبُ القِيَامِ كَثِيبُ القُعُو   دِ وَهْنَانَةٌ نَاعِمٌ بَالُهَا

فكلمة الإيقاع الأولى (القيام) داخله فى المشبه به (عسيب القيام) وكلمة الإيقاع الثانية القعود داخلة فى المشبه به (كثيب القعود) ، والطباق بينهما أظهر ضخامة المحبوبة ، ومجيء الصورة التشبيهية موقعة جعلنا نرتبط بالجملة تصورًا وخيالاً ، وبالإيقاع فى الأذن. وليس عنده غير ذلك.المشاكلة

مصطلح المشاكلة :

مصطلح المشاكلة فى شعر الأعشى :

(أ) مصطلح المشاكلة :

وهو من المصطلحات التى درسها القدماء بأسماء عديدة فأطلق عليها ابن المعتز ـ رد الأعجاز على الصدور ـ[٤٧٤] وتبعه فى ذلك أبو هلال العسكرى [٤٧٥] ت (٣٩٥ هـ) والباقلانى[٤٧٦] (ت ٤٠٣ هـ)، وابن أبى الإصبع [٤٧٧] ت (٦٥٤ هـ).

كما أطلق عليها ابن رشيق مصطلح التصدير [٤٧٨] وجاء بعده أسامة بن منقذ (ت ٥٨٤ هـ) فسماها بالترديد والتصدير.[٤٧٩]

كما سمَّى الزمخشرى ت (٥٣٨ هـ) المشاكلة باسمها [٤٨٠] ، وسبقه إلى ذلك اسحق بن وهب [٤٨١] ، والإمام عبد القاهر الجرجانى [٤٨٢] (ت ٤٧١ هـ).

ولا أريد فى عرضى هذا أن أؤصل للمصطلح وقد سبقنى إليه د/ منير سلطان فى كتابه (الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى)[٤٨٣].

واستخلص د / منير سلطان من عرضه هذا [٤٨٤] أن القدماء استعملوا المشاكلة بمعنيين :

أولا : مشاكلة عامة : وقصدوا من ورائها الانسجام والتوافق بين عناصر العمل الفنى وسمَّاها مشاكلة فنية.

ثانيًا : مشاكلة خاصة : وهى الكلمة التى تتردد فى العبارة مرتين مع إمكان استبدالها فى المرة الثانية بغيرها التى تؤدى نفس معناها ، بالإضافة إلى إضافتها معنًى جديدًا على معنى الكلمة الأولى وسمّاها المشاكلة الإيقاعية.

---

[٤٧٤] ابن المعتز ، البديع ، ص ٤٧ ، تح كراتشكوفسكى.

[٤٧٥] أبو هلال العسكرى،الصناعتين، ص ٤٠٠ ، تح على محمد البجاوى،ومحمد أبو الفضل ، ط الحلبى.

[٤٧٦] الباقلانى ، إعجاز القرآن ، ص ٩٣ ، تح السيد أحمد صقر ، ط دار المعارف ١٩٩٣ م.

[٤٧٧] ابن أبى الإصبع ، بديع القرآن ، ص ٤٦.

[٤٧٨] ابن رشيق ، العمدة ، ص ٣٣١٢ ، تح محمد محى الدين عبد الحميد ، ط بيروت ، ١٩٧٢.

[٤٧٩] أسامة بن منقذ ، البديع فى نقد الشعر ، ص ٥١.

[٤٨٠] الزمخشرى ، الكشاف ، ج ١ ، ص ٢٦٤.

[٤٨١] اسحق بن وهب ، البرهان فى وجوه البيان ، ص ١٤٣ ، تح د / حفنى شرف.

[٤٨٢] الجرجانى عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، ص ٥٣٤ ، تح محمود شاكر.

[٤٨٣] د / منير سلطان ، الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى ، ص ٣٥٢ وما بعدها.

[٤٨٤] المصدر نفسه ، ص ٣٥٩.

كما التفت د / منير سلطان إلى الأثر الإيقاعى الذى تحدثه إعادة الكلمة نفسها مرة ثانية فيقول والقصد من التكرار والإعادة ، استجلاب النغمة نفسها واستبقاء أثرها فى الأذن ، لأن المتكلم أحسَّ أن طاقات الكلمة وشحناتها لم تنفد بعد فكررها. "(٤٨٥)

ومن أوجه الإفادة بعرض د / منير سلطان تفريقه بين الجناس التام والمشاكلة فيقول : " فالجناس تعامل مع الكلمة مرة بمعنى من معانيها ، ومرة بمعنى آخر ، بينما المشاكلة استعمال الكلمة بمعناها نفسه مرة ثانية ، وكان من الممكن استبدالها بكلمة أخرى تؤدى المعنى نفسه. "(٤٨٦) ، ويضيف قائلاً : " إن المشاكلة تعتمد أساسًا على التركيب الذى يتيح للكلمة نفسها فى سياقها الثانى أن تدفع بكل طاقاتها ، أمَّا فى الجناس التام فتقل الضرورة لاعتماد الكلمة على معناها الآخر."(٤٨٧)

وكما عرضت لرأى المدرسة التقليدية عند دراستى للسجع ، والجناس فى شعر الأعشى أعرض لرأيهم فى درسى للمشاكلة.

يعرف ابن منقذ (ت ٥٨٤) المشاكلة بقوله : " وهو رد أعجاز البيوت على صدورها ، أو ترد كلمة من النصف الأول فى النصف الثانى. "(٤٨٨)

إذا نظرنا إلى هذا التعريف نجده قد اعتنى بجانب واحد للمشاكلة ، وهو تكرار اللفظ فى صحبة اللفظ الأول. فلم يشر إلى المعنى والفائدة التى عادت إلى اللفظ الأول من تكرار اللفظ الثانى ولا توقَّف عند أثر التركيب الذى أحاط باللفظ الثانى فجعله يضيف إلى اللفظ الأول وهذا التعريف ليس بعيدا عنه تعريف السكاكى (ت ٦٢٦ هـ) فى كتابه مفتاح العلوم لأن المشاكلة هى " أن تذكر الشيء بلفظ غيره فى وقوعه لصحبته." (٤٨٩)

لذلك فإنى لا أتفق مع رأى ابن منقذ أو السكاكى لأن معنى ذلك هو أن نعدّ كل لفظ يتكرر مرتين فى البيت مشاكلة ، وقد يتكرر اللفظ فى البيت ولا يقدم جديداً.

ولذلك فإنى سآخذ برأى د / منير سلطان لإعطائه جانب المعنى الذى تقدمه الكلمة الثانية للكلمة الأولى سواء كانت مفردة أو مضافة إلى غيرها.

---

(٤٨٥) د / منير سلطان ، الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى ، ص ٣٦٠.

(٤٨٦) المصدر نفسه ، ص ٣٦١.

(٤٨٧) المصدر نفسه ، ص ٣٦١ ، ٣٦٢.

(٤٨٨) أسامة بن منقذ ، البديع فى نقد الشعر ، ص ٥١.

(٤٨٩) السكاكى ، مفتاح العلوم ، ص ١٧٩.

(ب) المشاكلة فى شعر الأعشى :

والمشاكلة التى أعنى بدراستها هى الكلمة التى تتكرر مرتين بنفس معناها بحيث تضيف جديداً للكلمة الأولى وكان يمكن للشاعر أن يستبدلها بأخرى إلا أنه وجد أن هناك طاقات مدفونة فى داخل الكلمة وبحاجة إلى التعبير عنها بالإضافة إلى غاية الفنان من استجلاب نغمة الكلمة الأولى والتى لا تتحقق إلا بإعادتها ولكن فى ثوب جديد يضيف للثوب الأول من خلال وجوده فى سياقه الجديد فهذه الكلمة تكتسب جدتها من خلال السياق الذى وجدت فيه سواء كانت مفردة أو مسندة أو مضافة.

وقد جاءت شواهد المشاكلة قليلة فى شعر الأعشى فلم أجد له سوى ثلاثة شواهد ، ومع قلة الشواهد فقد جاءت المشاكلة موظفة فيها توظيفًا جيدًا.

يقول الأعشى متغزلاً :

مَنْ نَالَهَا نَالَ خُلْدًا لا انْقِطَاعَ لَهُ   وَمَا تَمَنَّى فَأَضْحَى نَاعِمًا أَنِقًا[٤٩٠]

والمشاكلة فى الكلمة الثانية (نال) وقد جاءت بمعنى الكلمة الأولى (نالها) بمعنى حصل على وكان يمكن للشاعر أن يستبدلها بكلمة أخرى فيقول من نالها فاز ولكن الشاعر أعادها مرة ثانية استجلابًا للنغمة وإضافة للمعنى الأول.

فالشاعر يسوى بين (نالها ـ نال خلدًا) فهو يسوى بين نوال حبيبته ونوال الجنة بالرغم من الفرق الشاسع بين النوالين فالنوال الثانى يحمل معنى الخلود والديمومة فالفوز بها نعيم دائم.

كما أضاف الشاعر عاملاً زمنيا وظفه فى علاقة تتسم بالتقلب ، والخلد دائم ثابت والعلاقة بينه وبينها لا تدوم ولا تستقر.

ومثل ذلك قوله مادحًا :

وَوَفَاءٌ إِذَا أَجَرْتَ فَمَا غُرَّ   تْ حِبَالٌ وَصَلْتَهَا بِحِبَالِ

فالمشاكلة جاءت فى قوله (حبال) الثانية وقد أضافت إلى (حبال) الأولى معنًى جديدًا اكتسبته من السياق فالحبال الأولى مقطوعة ضائعة والحبال الثانية

---

[٤٩٠] أنقا : مسرورا

عطف وتسامح من الممدوح الذى إذا استجار به أحد ثم قطع حبال المودة بينهما يسعى الممدوح إلى وصله ، وكان يمكن للشاعر أن يستبدل كلمة المشاكلة بأخرى فيقول وصلتها بعطف أو بصلح ، ولكن الشاعر قصد إلى تفجير طاقات الكلمة فى إعادتها وتكرارها مرة ثانية بالإضافة إلى استجلاب النغمة واسترجاعها.

وقوله متغزلاً :

فَظَلَلْتُ أَرْعَاهَا وظَلَّ يَحُوطُهَا   حَتَّى دَنَوْتُ إِذَا الظَّلامُ دَنَا لَهَا

المشاكلة جاءت فى (دنا) وهى تكررت بنفس معنى الكلمة الأولى (دنوت) وكان يمكن للشاعر أن يستبدلها بأخرى فيقول إذا الظلام حلّ ، ولكنه قصد أن يكررها بذات المعنى الأول ، واكتسبت دنا قوة لوجودها فى السياق الثانى فدنوت الأولى متوقفة على (دنا) الثانية ، فاقتراب الشاعر من خيمة محبوبته متوقف على اقتراب الظلام منها ، واقتراب الشاعر شوق ورغبة ، واقتراب الليل اطمئنان وتهيئة للقاء المرتقب.

مما سبق نتبين أن المشاكلة قد لعبت دورا كبيرًا فى الوصول بالمعنى إلى غايته المقصودة. وقد نجح الأعشى فى توظيفها توظيفًا فنيًّا أسهم فى تفجير طاقات الكلمة الأخرى والتى بها المشاكلة وكان للسياق الدور الأكبر فى هذا.

تحليل إيقاع الكلمة فى القصيدة رقم (١٨) :

١- مناسبة القصيدة :-

ومناسبة القصيدة هى المنافرة الشهيرة بين عامر بن الطفيل وعلقمة بن علاثة ويقول عنها د / محمد حسين : " هى أشهر ما جرى فى الجاهلية من منافرات لكثرة مَن اشترك فيها من كبار الشعراء والحكام.)[٤٩١]

وعامر وعلقمة كلاهما من كلاب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة وهما يلتقيان عند الجد الثالث لعلقمة والجد الثانى لعامر وقد كانت السيادة فى بنى كلاب خاصة وفى عامر بن صعصعة عامة ، للأحوص جد علقمة.

... فلما مات الأحوص انتقلت إلى عامر بن مالك أخيه وفى ذات الوقت عم عامر بن الطفيل ، ولمّا أسنّ عامر بن مالك تنازع عامر بن الطفيل وعلقمة الرياسة. عامر يرى أنها يجب أن تنتقل إليه لأنها فى عمه... وعلقمة يرى أنها كانت فى جده

([٤٩١]) د / محمد حسين ، ديوان الأعشى الكبير ، ص ١٣٨.

الأحوص. وسرى الشر بينهما حتى صار إلى المنافرة واحتكما إلى خزيمة بن عمرو ، ثم إلى أبى سفيان بن حرب ، ثم إلى أبى جهل بن هشام بن المغيرة وكلهم يتحرج من الحكم فلا يقول بينهما شيئا إلى أن صار الأمر إلى هرم بن سنان الفزارى فاحتال للأمر واستدعى كلا من الخصمين على حدة ، فكان يصور لكل منهما أن خصمه أفضل منه فيتخيل أحدهما أنه سيفضل صاحبه ويرجوه أن لا يفعل ، وأن يكتفى بالتسوية بينهما... وجاء الأعشى على أعقاب ذلك وانحاز إلى عامر وزعم أنهما قد حكماه فى أمرهما فقال هذه القصيدة ينفر فيها عامراً على علقمة فذاع حكمه فى الناس.)[٤٩٢]

مما سبق نتبين أن الموضوع الرئيس فى القصيدة هو المنافرة بين عامر بن الطفيل وعلقمة بن علاثة ، وعلاقة شاعرنا بهذه القصيدة هى أنه جعل نفسه حكماً بين عامر وبين علقمة.

(٢) الطابع العام للقصيدة :-

هذه القصيدة تمثيل للحياة الجاهلية قبل الإسلام فهى تعرض للصراعات القبلية والعصبيات وهى قيم كان لها مكانتها قبل مجىء الإسلام ، ولذا يغلب على القصيدة هذا الطابع القبلى معتمداً على المدح والهجاء والفخر وكلها تدور فى فلك المنافرة فالأعشى يمدح عامراً ويهجو علقمة ثم يفخر بنفسه وبحكمه الذى أصدره وتوصل إليه.

سبب اختيار هذه القصيدة :-

من أهم أسباب اختيارى لهذه القصيدة الوفرة فى فنون إيقاع الكلمة وتنوعها فالقصيدة بها الفاصلة المسجوعة والجناس الناقص والإيقاع الصرفى والطباق الموقع.

وليس الكم وحده هو ما دفعنى إلى اختيار القصيدة ولكن الكيف فى توظيف هذا الكم من فنون الإيقاع وبيان مدى نجاح الأعشى فى هذا التوظيف.

كما تمتاز القصيدة بجودة الأداء الشعرى عند الأعشى والذى يظهر فى مقاطع الغزل والهجاء والمدح وهو ما توافر فى هذه القصيدة.

توظيف إيقاع الكلمة فى القصيدة :-

---

(٤٩٢) المصدر نفسه ، ص ١٣٨.

هذه القصيدة تنقسم إلى ثلاثة مقاطع رئيسة لعب الإيقاع فيها دوره ـ الذى سنراه لاحقاً ـ فى خدمة المعنى والوصول به إلى أقصى غاياته وجمال الإيقاع لا يكون فى كثافته أو كمه ولكن العبرة تكون فى كيفية توظيفه ليلعب دوراً محورياً فى القصيدة.

مقاطع القصيدة وإيقاع الكلمة بها :-

المقطع الغزلى :- ويمتد من البيت الأول وينتهى بالبيت الثالث عشر.

الإيقاع الصرفى : وجاء أربع مرات.

الفاصلة المسجوعة : وجاءت مرتين.

الطباق الموقع : وجاء مرة واحدة.

الجناس الناقص : وجاء مرة واحدة.

مقطع المنافرة : ويتكون من واحدٍ وأربعين بيتاً وهو أطول مقاطع القصيدة كلها. وقد قسمته إلى ثلاثة أقسام :-

القسم الأول : الموازنة بين عامر بن الطفيل وعلقمة بن علاثة.

القسم الثانى : فخر الأعشى بنفسه وبحكومته.

القسم الثالث : هجاء خالص لعلقمة بن علاثة.

فنون الإيقاع بمقطع المنافرة (إيقاع الكلمة) :

الإيقاع الصرفى : وجاء اثنتى عشرة مرة.

الجناس الناقص : وجاء خمس مرات.

الطباق الموقع : وجاء أربع مرات.

الفاصلة المسجوعة : وجاءت ثلاث مرات.

مقطع وصف الناقة :- وهو أقصر مقاطع القصيدة ويتكون من ستة أبيات واللافت للنظر مجيئه فى نهاية القصيدة.

فنون الإيقاع بهذا المقطع : (إيقاع الكلمة)

الإيقاع الصرفى : وجاء ثلاث مرات.

الطباق الموقع : وجاء مرة واحدة.

إذاً ، ففى القصيدة إيقاع صرفى ورد تسع عشرة مرة ، وطباق موقع ورد ست مرات ، وجناس ناقص ورد ست مرات ، وفاصلة مسجوعة وردت خمس مرات ، الأمر الذى يجعلنا نتحرك بسهولة فى أرجائها ؛ بحثاً عن الطابع المميز لإيقاع الكلمة فى الصنعة الفنية للأعشى.

والإيقاع الصرفى واقع بين (مارد ـ الحائر) فالأولى أحد أماكن اللقاء والحائر وصف لأحد الأماكن (قاع منفوحة) والمقصود بالحائر أماكن تجمع المياه لذا صورت كلمتا الإيقاع جزء من الحاضر الذى يعيشه الشاعر بين أطلال قتلة وهو حاضر يسيطر عليه التشوق.

ويستخدم الأعشى السجع فى وصف الماضى الذى تذكره حين رأى أماكن الذكرى فيقول :-

وَقَدْ أرَاهَا وَسْطَ أَتْرَابِهَا فِى الحىِّ ذِى البَهْجةِ والسَّامِرِ
كَدُمْيةٍ صُوِّرَ مِحْرَابُهَا بِمُذْهَبٍ فِى مَرْمرٍ مَائِرِ
أَوْ بَيْضَةٍ فِى الدِّعْصِ مكنُونَةٍ أَوْ درَّةٍ شِيفَتْ لَدَى تَاجِرِ

يعود بنا الأعشى فى هذه الأبيات إلى الماضى الجميل الذى يتذكر فيه محبوبته التى تظهر بين أترابها كدمية جميلة قد زينت بالمرمر البراق الذى يتموج لجودة صقله.

ويأتى السجع بين (مرمر ، مائر) ليصور هذه الصورة الجميلة الممتعة لمحبوبته قتلة وكذلك السجع بين (بيضة ـ درة) فالمحبوبة بيضة مدفونة داخل الرمل فهى مصونة وجمالها يظهر فى حفائها والمحبوبة درة لامعة يظهر جمالها فى ظهورها وبريقها اللامع.

فالأعشى يربط بين الماضى والحاضر فهما لا ينفصلان عن بعضهما فى المقطع الغزلى فهو يبدأ المقطع الغزلى بالتعبير عن حالة الشوق التى تنتابه فى الوقت الحاضر ثم يتبع ذلك بحديث عن الزمن الماضى وما فيه من جمال ومتعة حققهما وجود المحبوبة.

وهذا المشهد من الزمن الماضى ألقى بظلاله على الزمن الحاضر فكان سببا فى حال التشوق التى تسيطر على الشاعر فى الوقت الحاضر.

والدائرة الإيقاعية هنا ضيقة تقتصر على الموازنة بين الجمال الحسى الخفى المتمثل فى (البيضة المدفونة فى الرمال) والجمال الحسى الظاهر فى (الدرة اللامعة)

الجناس الناقص فى المقطع الغزلى :

ولا يوجد فى هذا المقطع سوى جناس ناقص واحد إلا أنه جاء مؤثراً للغاية وأسهم فى إدخال وصف المحبوبة إلى دائرة أوسع من التى صنعها الإيقاع الصرفى فإذا كان الأعشى قد استخدم الإيقاع الصرفى فى الموازنة بين جمال الظهور وجمال الخفاء فى وصف بياض المحبوبة ، نجد أنه يوسع الدائرة مع الجناس الناقص فيوازن بين الجمال الحسى بكل ما فيه والجمال المعنوى بكل ما يشتمل عليه من طهر وعفاف. يقول الأعشى :-

عَبْهَرَةُ الخَلْقِ بُلاخِيةٌ تَشُوبُه بالخُلُقِ الطّاهِرِ[٤٩٣]

فالجناس الناقص بين (الخَلْق ـ الخُلُق) جناس ناقص لاختلاف الهيئة واختلاف الهيئة بين الكلمتين المتجانستين يؤدى إلى اختلاف درجة الإيقاع وهو مناسب لاختلاف الخَلق عن الخُلُق ، فالخَلْق حسية والحسية مصيرها إلى فناء والخُلُق معنوى مصيره إلى البقاء ، والشاعر يوازن بين جمال الحس المتمثل فى الشكل وجمال المعنى المتمثل فى الخلق الطاهر ، ولعب المجاز دوره فى جعل جمال الشكل وجمال الخلق وجهان لعملة واحدة وهى المحبوبة فتوحد المثير مع الاستجابة والدائرة هنا أوسع من ذى قبل فقد شملت الجمال الحسى والجمال المعنوى لمحبوبته قتيلة.

الطباق الموقع والفاصلة المسجوعة :-

ومع الطباق الموقع اتسعت دائرة الموازنة فى وصف المحبوبة أكثر فأكثر فجاءت لتشمل الموازنة بين القرب من المحبوبة والبعد عنها :-

قَدْ نَهَدَ الثّدْى عَلَى صَدْرِهَا فِى مُشْرِقٍ ذِى صَبَحٍ نَائِرِ
لَوْ أَسْنَدَتْ مَيْتًا إلى نَحْرِهَا عَاشَ وَلَمْ يُنْقَلْ إلى قَابِرِ
حَتَّى يَقُولَ النَّاسُ مما رَأوا يَا عَجَباً لِلْمَيِّتِ النَّاشِرِ

(٤٩٣) عبهرة : رقيقة البشرة ناصعة البياض السمينة الممتلئة. ، بلاخية : طويلة عظيمة فى نفسها.

المحبوبة بالنسبة للأعشى رمز للبقاء والخلود وليس هذا فحسب ، بل هى تمنح البقاء والخلود لمن يقترب منها حتى ولو كان ميتاً فهى لديها القدرة الكافية على بعث الحياة فيه فالطباق الرأسى الموقع بين (قابر ـ الناشر) جعلنا فى موازنة بين الحياة والموت ، بين الخلود والفناء فالوجود بجوار قتلة خلود وبقاء والبعد عنها موت وفناء ، هكذا اتسعت الصورة من ضيق إلى أوسع فأوسع وأسهم الإيقاع بدور فعال فى نقل الصورة من الحيز الضيق إلى الحيز الأوسع فالأوسع.

وجاءت الفاصلة الرأسية المسجوعة (صدرِها – نحرِها) والموزونة صرفياً لتدعم الجمال الحسى للمحبوبة وتجسد دور هذا الجمال فى منح القوة والخلود والبشر لمن حولها. كما جاءت كلمة (قابر) نكرة تعبر عن ضعف الموت بجوار قتلة وجاءت (الناشر) معرفة لتعظيم قوة من يجاور قتلة.

ثانياً : التحليل :-

القسم الأول : الموازنة بين عامر بن الطفيل وعلقمة :-

والموازنة بين عامر بن الطفيل وعلقمة بن علاثة جاءت فى صورة مدح لعامر بن الطفيل وهجاء لعلقمة بن علاثة. واعتمد الأعشى فى هذا المقطع على فكرة الموازنة التى سيطرت سيطرة واضحة على المقطع الغزلى.

وجاء هذا القسم فى جزأين :-

الجزء الأول :- ويمتد من البيت الرابع عشر وحتى البيت الواحد والعشرين.

الجزء الثانى :- ويمتد من البيت الخامس والعشرين وحتى البيت الواحد والثلاثين.

والأعشى فى الجزء الأول يقتصر على علقمة وعامر فهذا الجزء جاء سجالاً بينهما وجاءت الموازنة مباشرة تختص بهما ومن فنون الإيقاع التى جسدت هذا المعنى فن الجناس الناقص ، وجاء الجناس فى بيت واحد يقول فيه الأعشى :-

(٥٧ – ٦٠) المجدل القصر. يزل يزلق ولا يستقر لأن أحجاره مصقولة ملساء لا يتعلق بها الظفر ٠ خضراء كتيبة يعلوها الحديد ، والعرب يسمى الأسود أخضر أحيانا. سورة الشىء حدته وشدته وسطوته. الدارع الذى يلبس الدرع والحاسر العارى الذى لا

درع له. السربال القميص والدرع. الظاهر المرتفع والظهر بفتح الظاء ما ارتفع من الأرض.

علقم لا لست إلى عامر الناقض الأوتار والواتر[٤٩٤]

فالجناس الناقص بين (الأوتار ـ الواتر) جاء ليوازن بين قوة عامر بن الطفيل الذى يأخذ ثأره من الأعداء وفى الوقت ذاته لا ينالون منه ثأرهم ، كما يجعل علقمة فى موقف الضعيف الذى لا يستطيع الأخذ بثأره ، فالشاعر من خلال الجناس الناقص يمنح عامر ويسلب من علقمة وبين المنح والسلب يظهر البون الشاسع بينهما. والكلمتان معرفتان والتعريف يمنحهما قوة وتخصيصا لعامر.

ويختم الأعشى هذا الجزء بالإيقاع الصرفى فيقول :-

إنَّ الّذِى فِيهِ تَمَارَيْتُمَا بيِّنٌ للسَّامِعِ والنَّاظِرِ

يحاول الأعشى فى هذا البيت من خلال الإيقاع الصرفى أن يعطى المصداقية لما أصدره من حكم يرجح فيه كفة عامر بن الطفيل على علقمة بن علاثة (فالسامع والناظر) موقعتان إيقاعًا صرفيا جسدتا المعنى ، فالشاعر يتحدث عن صواب حكمه عند من شهد المناظرة ، وهو (الناظر) وعند من سمع بها السامع وهذا الحكم يتساوى فى وضوحه عند الجميع بين سامع وناظر.

والموازنة بين عامر وعلقمة فى هذا الجزء تدور فى دائرة ضيقة تنحصر بين عامر وعلقمة ولا تتعداهما. وظهر ذلك واضحا فى قوله :-

سُدْتَّ بَنِى الأَحْوَصِ لَمْ تَعْدُهُمْ وَعَامِرٌ سَادَ بَنِى عَامِرِ

وفى الجزء الثانى من الموازنة اتسعت الدائرة لتشمل الموازنة بين قوم علقمة بن علاثة وإن لم يصرح بهم وبين قوم عامر بن الطفيل وقد عدد الشاعر عددًا من أكابرهم.

---

(٤٩٤) الأوتار : جمع وتر وهو الثأر ، الواتر : الغالب الذى يترك ثأره فى الأعداء.

فبدأ الأعشى هذا الجزء بموازنة مباشرة بين علقمة وعامر فيقول :-

يَا عَجَبَ الدَّهْرِ مَتَى سُوِّيَا كَمْ ضَاحِكٍ مِنْ ذَا وَكَمْ سَاخِرِ
فَاقْنَ حَيَاءً أَنْتَ ضَيَّعْتَهُ مَالكَ بَعْدَ الشَّيْبِ مِنْ عَاذِرِ

ما زال الأعشى ـ فى هذين البيتين ـ يدور فى فلك الدائرة السابقة فيقصر الأمر على علقمة وعامر وجاء الإيقاع الصرفى بين (ضاحك ـ ساخر) ليدل على تساوى رد الفعل فى القوة ففخر عامر بنفسه وقومه صادق ولذا يقابل بالضحك والإعجاب وعلى النقيض يأتى رد الفعل من فخر علقمة بنفسه وهو غير صادق ولذا يواجه بالسخرية ويؤيد ذلك الاستفهام (متى سويا ؟) وهو استفهام يثير التعجب من أمر علقمة الذى يسوى نفسه بعامر بن الطفيل وجاءت جملة النداء التعجبى لتدعم الاستفهام السابق ولكن الأعشى سرعان ما يتنقل من هذه الدائرة الضيقة إلى دائرة أوسع وأرحب يقول الأعشى :-

وَلَسْتَ بِالأَكْثَرِ مِنْهُمْ حَصًى وَإِنَّمَا العِزَّة لِلْكَاثِرِ
وَلَسْتَ فِى الأَثْرَيْنِ مِنْ مَالِكٍ وَلا أَبِى بَكْرٍ ذَوِى النَّاصِرِ
هُمْ هَامَةُ الحَى إِذَا حُصِّلُوا مِنْ جَعْفَرٍ فِى السُّؤْدَدِ القَاهِرِ
أَقُولُ لَمَّا جَاءَنِى فَخْرُهُ سُبْحَانَ مِنْ عَلْقَمَةَ الفَاخِرِ
عَلْقَمَ لا تَسْفَهْ وَلا تَجْعَلَنْ عِرْضَكَ لِلْوَارِدِ وَالصَّادِرِ

حاول الأعشى من خلال فنون الإيقاع أن يظهر مدى الهوة العميقة بين عامر بن الطفيل وعلقمة بن علاثة وذلك من خلال الموازنة بين قوم عامر بن الطفيل وبين قوم علقمة متمثلين فى شخص علقمة بن علاثة فجاء الإيقاع الصرفى فى (مالك ـ الناصر) فمالك قوم عامر الأثرياء والناصر صفة لبنى أبى بكر قوم عامر فجمع الإيقاع الصرفى فى الثراء والقوة لعامر بن الطفيل فضلاً عن أن الكلمتين فاصلة موزونة صرفياً فاجتمع الإيقاع من مصدرين ليزيد الإيقاع قوة تناسب مقام المدح.

وتتسع الدائرة لتنتقل من تفضيل قوم عامر فى القوة والثراء إلى السيادة الكاملة فهم رؤوس الحى وهامته يوم يجمع الناس فيقول :-

هُمْ هَامَةُ الحَيِّ إِذَا حُصِّلُوا مِنْ جَعْفَرٍ فِى السُّؤْدَدِ القَاهِرِ

ويلعب الجناس الناقص بين (هم – هامة) دوراً فى إظهار مدى الهوة العميقة بين قوم العامر (هم) الذين تسيدوا الناس وكانوا كبارهم (هامة) فبنو مالك هو رؤوس الحى وهامته يوم يجمع الناس وهو بمكان السؤدد القاهر من بنى جعفر. فعلقم فى هذا الجزء ليس أكثر من قوم عامر عددًا وليس أفضل نسبًا فالموازنة شملت الجانب المعنوى والجانب الحسى الذين تفوق فيهما عامر بن الطفيل بينما اقتصرت الموازنة فى الجزء الأول – فى غالبها – على الجانب الحسى وهذا اتساع جديد لدائرة الموازنة.

ويختتم الأعشى هذا الجزء بتوجيه توبيخ لاذع إلى علقمة بن علاثة ويشارك الطباق الموقع فى إظهار هذا التوبيخ فيقول :-

عَلْقَمُ لا تَسْفَهْ وَلا تَجْعَلَنْ عِرْضَكَ لِلْوَارِدِ والصَّادِرِ

فالأعشى يوبخ علقمة من خلال الطباق الموقع صرفيا بين (الوارد – الصادر) وهذا الطباق يوضح مدى السخرية من سفاهة علقمة وهى سخرية جاءت من الجميع ممن يستحق وممن لا يستحق وقد وفق الأعشى فى ختام هذا الجزء بهذا البيت فعند إظهار الهوة السحيقة بين عامر وعلقمة يظهر كل فخر لعلقمة بنفسه سفاهة وتقابل هذه السفاهة بالسخرية.

القسم الثانى :- فخر الأعشى بنفسه وقومه :-

تميز فخر الأعشى بأنه لم يأتِ جملة واحدة بل جاء متفرقًا فى القصيدة ولكن من خلال بناء هندسى منتظم إلى حد ما.

فجاء الجزء الأول من فخر الأعشى بعد الجزء الأول من الموازنة بين عامر وعلقمة وجاء الجزء الثانى من فخر الأعشى بنفسه بعد الجزء الثانى من الموازنة بين عامر وعلقمة وجاء الجزء الثالث من الفخر بعد هجاء الأعشى لعلقمة بن علاثة وبذلك يمكن أن نقول إن الأعشى نجح فى بناء مقطع المنافرة بطريقة هندسية إلى حد ما وتظهر كالآتى :-

موازنة بين عامر وعلقمة

فخر الأعشى بنفسه من البيت (٢٣) حتى (٢٥).

موازنة بين عامر وعلقمة.

فخر الأعشى بنفسه من البيت (٣٢) حتى (٣٨).

هجاء الأعشى لعلقمة.

فخر الأعشى بقومه من البيت (٤٨) حتى (٥٤)

وقد خلا الجزء الأول من فخر الأعشى من فنون الإيقاع ولم يأت منها إلا السجع فى قوله :-

حَكَّمْتُمُونِى فَقَضَى بَيْنَكُمْ أَبْلَجٌ مِثْلُ القَمَرِ البَاهِرِ

ودائرة الفخر فى هذا الجزء القصير ضيقة فهى تقتصر على الفخر بنفسه فى إطار الحكومة بين علقمة وعامر فيقول :-

لا يَأخُذُ الرُّشْوَةَ فِى حُكْمِهِ وَلا يُبَالِى غَبَنَ الخَاسِرِ
لا يَرْهَبُ المُنْكِرَ مِنْكُمْ وَلا يَرْجُوكُمُ إلاَّ نَقَى الآصِرِ

وفى الجزء الثانى من الفخر تتسع الدائرة بوصف عام لرأيه وحكمه فيقول :-

أوَّلُ الحُكْمَ عَلَى وَجْهِهِ لَيْسَ قَضَائِى بِالهَوَى الجَائِرِ
قَدْ قُلْتُ قَوْلاً فَقَضَى بَيْنَكُمْ وَاعْتَرَفَ المَنْفُورُ لِلنَّافِرِ
كَمْ قَدْ مَضَى شِعْرِىَ فِى مِثْلِهِ فَسَارَ لِى مِنْ مَنْطِقٍ سَائِرِ

وقد لعب الطباق الموقع دوره فى اتساع دائرة الفخر فجاء بين (المنفور ـ النافر) فاعتراف المغلوب للغالب يسوغ للأعشى أن ينتشر حكمه بين الناس ويذيع صيته ، وجاء الجناس الناقص ليكمل هذه الدائرة فى قوله :-

لَيَأتِيَنَّهُ مَنْطِقٌ سَائِرُ مُسْتَوْسِقٌ لِلْمُسْمِعِ الآثِرِ

فالجناس الناقص جمع بين الفاصلة المسجوعة والمجنسة فى ذات الوقت وهذا تكثيف إيقاعى مقصود لبيان مدى ذيوع شعره وحكمه ومنطقه وتمكن ذلك من نفوس السامعين.

ثم يختتم الأعشى الفخر بالجزء الثالث الذى يتضمن فخره بالقبيلة فتتسع الدائرة إلى نطاق أوسع ، وهو نطاق الفخر بالقبيلة ، ووفق الأعشى أن يختم فخره بهذا الفخر لقبيلته خاصة وقد جاء بعد هجاء علقمة بن علاثة وقد تحول الأمر بينهما إلى خصومة شخصية استلزمت من الأعشى أن يرهب علقمة بقومه وقبيلته. وقد تميز هذا الجزء بغلبة الإيقاع الصرفى على بقية الفنون فلم نر ظهورًا لبقية الفنون معه سوى الطباق

الموقع والذى جاء أيضا موقعا إيقاعًا صرفيا.

ويبدأ الأعشى هذا الجزء بقوله :-

حَوْلِى ذَوُو الأَكَالِ مِنْ وَائِلِ   كَاللَّيْلِ مِنْ بَادٍ وَمِنْ حَاضِرِ

فالطباق الموقع بين (باد وحاضر) جاء موضحا للكثرة التى يتميز بها قومه وهى كثرة كريمة من أصحاب قطائع الإبل التى يطعمها الأشراف. والتشبيه كالليل يثبت هذه الكثرة التى تنتشر فى كل مكان من بادية وحاضرة مثل الليل.

ثم يلعب الإيقاع الصرفى فى لوحة جميلة دوره فى إبراز محاسن قوم الأعشى فيقول -:

كَمْ فِيهِمُ مِنْ شَطْبَةٍ خَيْفَقٍ   وَسَابِح ذِى مَيْعَةٍ ضَابِرِ[٤٩٥]
وَكُلِّ جَوْبٍ مُتْرَصٍ صُنْعُهُ   وَصَارِمٍ ذِى رَوْنَقٍ بَاتِرِ[٤٩٦]
وَكُلِّ مِرْنَانٍ لَهُ أَزْمَلٌ   وَلَيِّنٍ أَكْعُبُـهُ حَـادِرِ[٤٩٧]

الأعشى يختتم بهذه الأبيات فخره بقبيلته وأسهم فى تصوير الحركة التى غلبت على الأبيات فجاء الإيقاع الصرفى بين (سابح - ضابر) والفرس السابح الفرس السريع والضابر الذى يجيد القفز ، فخيل القبيلة تمتاز بالسرعة والقفز فى آن واحد وجاءت كم لتفيد كثرة هذه الخيول.

والإيقاع الصرفى (صارم ـ باتر) جاء مجسداً للمعنى ، فالكلمتان من أوصاف السيف فى أثناء القتال فى وضع الحركة فى حال القطع.

ثم يأتى بعد ذلك وصف القوس والرمح وذلك يؤكد قولنا بأن الأعشى ركز على إرهاب علقمة فجاء فخره خاص بإظهار قوة القبيلة وقوة عتادها الحربى.

(٤٩٥) سابح : فرس عدّاء ، ذى ميعة : سريع ، ضابر : قافز ، خيفق : سريعة ، شطبة : فرس طويلة

(٤٩٦) جوب : ترس ، مترص : محكم ، صارم : قاطع ، باتر : قاطع.

(٤٩٧) مرنان: قوس كثيرة الرنين ، الأزمل : الصوت المختلط ، لين أكعبه : رمح مرن ، حادر : غليظ.

(٣) القسم الثالث : هجاء علقمة :-

وأرى أن الأعشى فقد كثيرًا من مصداقيته كحكم فى المنافرة بين عامر وعلقمة فقد حول الأمر بينه وبين علقمة إلى خصومة شخصية بدليل تلاشى أى وجود لعامر أو قبيلته فى هذا القسم والإيقاع فى هذا المقطع الذى يمتد من البيت رقم (٤٠) وحتى البيت (٤٧) جاء قليلا فجنس الأعشى مرة واحدة فى قوله :-

أَجَذَعًا تُوعِدُنِى سَادِرًا وَلَسْتُ عَلَى الأَعْدَاءِ بِالقَادِرِ

فالأعشى يجنس بين (سادر ـ قادر) والسادر هو المتحير فعلقمة متحير من أمره بعد أن أوعد الأعشى فهو ليس بقادر على أن ينتقم فجسد الجناس الضعف الذى يعانيه علقمة بالإضافة إلى السفاهة فى أنه لا يقيم قوة الآخرين.

وجاء الإيقاع الصرفى مرة واحدة فى قوله :-

يُقْسِمُ بِاللهِ لَئِنْ جَاءَهُ عَنِّى أَذًى مِنْ سَامِعٍ خَابِرِ

فالإيقاع الصرفى بين (سامع ـ خابر) جاء ليجسد حذر علقمة من الأعشى فهو يتسمع أخبار الأعشى وهذا التسمع دليل على تخوفه من الأعشى.

ويعود الأعشى فى هذا المقطع إلى الربط بين الحاضر والماضى فيقول واصفًا الحاضر :-

لا تَحْسَبَنِّى عَنْكُمُ غَافِلاً فَلَسْتُ بِالوَانِى وَلا الفَاتِرِ
وَاسْمَعْ فَأَنِّى طَبِنٌ عَالِمٌ أَقْطَعُ مِنْ شِقْشِقَةِ الهَادِرِ

فالأعشى يعبر عن غضبه وفى الوقت ذاته يؤكد قوته ، والإيقاع الصرفى بين (الوانى ـ الفاتر) جاء مجسدا لهذه القوة فالأعشى ليس بالضعيف الذى يستسلم لعدوه.

والإيقاع الصرفى بين (عالم ـ هادر) فالشاعر عليم بالأمور غاضب من علقمة فهو يحذره ويهدده والأمر (اسمع) توحى بلهجة التحذير والتهديد.

ثم ينقلنا الأعشى بعدها إلى الزمن الماضى فى قوله :-

يُقْسِمُ بِاللهِ لَئِنْ جَاءَهُ عَنِّى أَذًى مِنْ سَامِعٍ خَابِرِ
لَيَجْعَلَنِى سُبَّةً بَعْدَهَا جُدِّعْتَ يَا عَلْقَمُ مِنْ نَاذِرِ

فالأعشى يتحدث عن الماضى عندما توعده علقمة بأنه سيجعله سُبَّةً للناس إذا تعرّض للأذى. وما حدث فى الزمن الماضى من علقمة كان سببًا فى أن يتوعده الأعشى ويهدده فى الوقت الحاضر فلم ينفصل الماضى عن الحاضر بل ألقى الماضى بظلاله على الحاضر.

وجاء الإيقاع الصرفى بين (سامع ـ خابر) ليجسد وقع هجاء الأعشى على علقمة فهو هجاء يكتب له الذيوع لذا فعلقمة يتوعد الأعشى بالأذى إذا وصله هذا الهجاء من سامع أو خابر واتصال الكلمتين الموقعتين يضاعف من قوة الإيقاع المصور لقوة ذيوع هجاء الأعشى.

المقطع الثالث : وصف الناقة :-

(١) النص :-

وَقَدْ أَسَلِّى الهَمَّ حِينَ اعْتَرَى ... بِجَسْرَةٍ دَوْسَرَةٍ عَاقِرِ
زَيَّافَةٍ بالرَّحْلِ خَطَّارَةٍ ... تُلْوِى بِشَرْخَىْ مَيْسَةٍ قَاتِرِ
شَتَّانَ مَا يَوْمى عَلَى كُورِهَا ... وَيَوْمُ حَيَّانَ أَخِى جَابِرِ
فِى مِجْدِلٍ شُيِّدَ بُنْيَانُهُ ... يَزِلُّ عَنْهُ ظُفُرُ الطَّائِرِ
يجْمَعُ خَضْرَاءَ لَهَا سَوْرَةٌ ... تَعْصِفُ بِالدَّارِعِ وَالحَاسِرِ
بَاسلةٌ الوَقْعِ سَرَابِيلُهَا ... بِيضٌ إِلَى جَانِبِهِ الظَّاهِرِ

ويظهر التوازن فى هذا المقطع ، وساعد على بيانه الإيقاع الصرفى بين (زيافة ـ خطارة) فالناقة تتمايل فى سيرها يمينا ويسارا وهذا التمايل بحاجة إلى توازن يحفظ للناقة سرعتها فى أثناء السير وقد حقق الإيقاع الصرفى بما فيه من توازن هذا المعنى.

وجاء الطباق الموقع بين (الدارع والحاسر) فالشاعر يصف كتيبة قوية لا يقف أمامها شىء وجاء قوله (الدارع والحاسر) لبيان هذا فالكل لا يستطيع أن يقف أمامها وناقته فى النهاية مثل الكتيبة لا يقف فى طريقها شىء.

ولكن تبقى علامة استفهام على مجىء وصف الناقة هكذا فى نهاية القصيدة ، فلا مبرر لوجوده وهذا ما لم يوفق فيه الأعشى.

المصادر والمراجع

(أ) المصادر الأساسية :

القرآن الكريم.:

ابن الأثير : نجم الدين بن أحمد بن إسماعيل (ت ٨٣٧ هـ) ، المثل السائر ، تحقيق د / أحمد الحوفى ، و د / بدوى طبانة ، ط دار نهضة مصر ، القاهرة.

ابن أبى الإصبع المصرى : أبو محمد زكى الدين عبد العظيم (ت ٦٥٤ هـ) ، بديع القرآن ، تحقيق د / حفنى شرف ، طبعة دار النهضة ، مصر.

ابن أبى الإصبع المصرى : تحرير التحبير ، تحـ د / حفنى شرف ، طبعة المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ، ١٣٨٣ هـ.

الأعشى : ميمون بن قيس ، الديوان ، تحقيق د / محمد محمد حسين ، ط مكتبة الآداب بالجماميز ، القاهرة ١٩٥٠ م.

الباقلانى : أبو بكر محمد بن الطيب (ت ٤٠٣ هـ) ، إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، ط دار المعارف ١٩٦٣ م.

ثعلب : أبو العباس أحمد بن يحيى الشيبانى (ت ٢٩١ هـ) ، قواعد الشعر ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى ، ط الحلبى ١٩٤٨ م.

الجاحظ : أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥ هـ) ، البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، ط الخانجى.

الجرجانى : أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت ٤٧١ هـ) ، دلائل الإعجاز ، تحقيق محمود شاكر ، ط المدنى.

الجرجانى : على بن عبد العزيز (ت ٣٩٢ هـ) ، الوساطة بين المتنبى وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط الحلبى.

الخفاجى : أبو محمد عبد الله بن محمد بن سنان ، سر الفصاحة ، تحقيق عبد المتعال الصعيدى ، ط صبيح ، ١٩٦٩ م.

الخليل بن أحمد : العين، تحقيق د / عبد الله درويش ، مطبعة العانى بغداد ، ١٩٦٧ م.

ابن رشيق : أبو على الحسن القيروانى (ت ٤٥٦ هـ) ، العمدة ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٧٢ م.

الزمخشرى : أبو القاسم محمود بن عمر (ت ٥٣٨ هـ) ، الكشاف ، ط دار المعرفة ، بيروت.

السّكّاكى : أبو يعقوب يوسف (ت ٦٢٦ هـ) ، مفتاح العلوم ، ط المطبعة الميمنية ، مصطفى البابى الحلبى وأخويه ، مصر ، ١٣١٨ هـ ، ١٩٠٦ م.

سيبويه : أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (ت ١٨٠ هـ) الكتاب ، تحقيق عبد السلام هارون ، ط الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٧ م.

سيد البحراوى (الدكتور) : العروض وإيقاع الشعر ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة دراسات أدبية ، ١٩٩٣ م.

عباس عجلان (الدكتور) : عناصر الإبداع الفنى فى شعر الأعشى ، ط مؤسسة شباب الجامعة ، الإسكندرية ، ١٩٨٥ م.

عبد العزيز عبد الجليل : الموسيقى الأندلسية العربية ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد (١٢٩).

العسكرى : أبو هلال (ت ٣٩٥ هـ) : الصناعتين ، تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، ط الحلبى.

على الجندى (الدكتور) : صور البديع فى الأسجاع ، الجزء الأول ، ط دار الفكر العربى ، ١٩٥١ م.

ابن قتيبة : أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦ هـ) تأويل مشكل القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، ط دار الكتب العلمية.

قدامة بن جعفر : أبو الفرج (ت ٣٣٧ هـ) ، نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، ط الخانجى ، ١٩٦٣ م.

القرطاجنى : حازم بن محمد (٦٨٤ هـ) ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ، ١٩٦٦ م.

القزوينى : محمد بن عبد الرحمن (ت ٧٣٩ هـ) ، الإيضاح فى علوم البلاغة ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى ، بيروت ، ١٩٨٠ م.

محمود المسعدى : الإيقاع فى السجع العربى ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ، ١٩٩٦ م.

المرزبانى : أبو عبد الله محمد بن عمران (ت ٣٨٤ هـ) ، الموشح ، ط المطبعة السلفية ومكتبتها ، ١٣٤٣ هـ.

ابن المعتز : عبد الله (ت ٢٩٦ هـ) ، البديع ، تحقيق كراتشكوفسكى.

منير سلطان (الدكتور) : الإيقاع الصرفى فى شعر شوقى الغنائى ، ط منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ٢٠٠٠ م.

د / منير سلطان : الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى ، ط منشأة المعارف ، ٢٠٠٠ م.

د / منير سلطان : بديع التراكيب فى شعر أبى تمام ، ط منشأة المعارف ، ١٩٩٥ م.

د / منير سلطان : تشبيهات المتنبى ومجازاته ، ط منشأة المعارف ، ١٩٩٥م.

د / منير سلطان : الصورة الفنية فى شعر المتنبى ـ الكناية والتعريض ، ط منشأة المعارف ، ٢٠٠٢ م.

ابن وهب : أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم - من وفيات القرن الرابع ـ البرهان فى وجوه البيان ، تحـ د / حفنى شرف ، ط مكتبة الشباب ، ١٩٦٩ م.

(ب) المصادر الثانوية :

إبراهيم أنيس (الدكتور) : الأصوات اللغوية ، ط ٤ ، القاهرة ، يناير ١٩٦١ م.

أحمد عبد الحى (الدكتور) : الانفراد ـ التفرد ـ الفردية دراسة فى شعر عنترة ، ط دار المعارف الجامعية ، ١٩٩٢ م.

أحمد فشل (الدكتور) : علم البديع رؤية جديدة ، ط الدار العربية ، ١٩٨٩ م.

أحمد فؤاد عمران (الدلكتور) : دراسات فى التجويد والأصوات العربية ، ط جامعة الأزهر ، ٢٠٠١.

أحمد المراغى (الدكتور) : علوم البلاغة ـ المعانى ـ البيان ـ البديع ، ط دار الآفاق العربية ، ٢٠٠٠ م.

الأرموى : الرسالة الشرقية ـ تحقيق هاشم الرجب .

الأصفهانى : أبو الفرج ، الأغانى ، ج ٧ ، ط وزارة الثقافة والإرشاد القومى.

أمينة سليم (الدكتورة) : علم البديع ، ط جامعة الأزهر ، ٢٠٠٣ م.

بولس عوّاد : العقد البديع فى فن البديع ، ط المطبعة الكاثوليكية ، ١٨٨١ م.

تمام حسان (الدكتور) : اللغة معناها ومبناها ، ط الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ م.

الحسن بن أحمد الكاتب : كمال أدب الغناء ـ تحقيق زكريا يوسف ـ مجلة المورد العراقية ، ١٩٧٣ م.

زينب العمرى (الدكتورة) : السمات الحضارية فى شعر الأعشى ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية.

ابن سلام الجمحى (ت ٢٣٢ هـ) : طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود شاكر ، ط المدنى ، ١٩٧٤ م.

ابن سيدة : المخصص ، ج ١٣ ، باب الملاهى والغناء.

شوقى ضيف (الدكتور) : تاريخ الأدب العربى ، العصر الجاهلى ، ط دار المعارف ، ١٩٦١ م.

عبد السلام هارون (الدكتور) : الأساليب الإنشائية فى النحو العربى ، مكتبة الخانجى ، مصر ، ط ٢ ، ١٩٧٦ م.

عبد الفتاح العقيلى (الدكتور) : الأدب العربى فى الجاهلية وصدر الإسلام ـ قضايا وقراءات ، ط ميرانا للتأليف والترجمة ، ١٩٩٧ م.

الفارابى : الموسيقى الكبير ـ شرح د / غطاس عبد الملك خشبة.

فوزى السيد عبد ربه (الدكتور) : الفنون البديعية فى دائرة البحث البلاغى مطبعة الحسين الإسلامية ، ط ١ ، ١٩٨١ م.

ابن قتيبة : أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦ هـ) ، الشعر والشعراء ، ج ١ ، تحقيق أحمد شاكر ط دار المعارف ، ١٩٨٢ م.

كمال أبو ديب (الدكتور) : الرؤى المقنعة نحو تحليل بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى ، ط الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٦ م.

الكندى : رسالة فى أجزاء خبرية فى الموسيقى ، تحقيق زكريا يوسف.

محمد هاشم عطية : تاريخ الأدب العربى فى العصر الجاهلى ، القاهرة ، ط ١٩٣٦ م.

ابن هشام الحميرى : عبد الملك بن أيوب ، سيرة ابن هشام ، ج ١ ، تحقيق مصطفى السقا وآخرين ، ط مكتبة الحلبى ، ١٩٥٥ م.

ابن هشام الأنصارى : أبو محمد عبد الله جمال الدين ، شرح شذور الذهب فى معرفة كلام العرب ، محمد محيى عبد الحميد ، ط المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٨١ م.